

إسرائيل شيفلر

العوالم الرمزية

الفن والعلم واللغة والطقوس

ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم

2569

الرمزية من الخصائص الأساسية للعقل، وهى خاصية تتجلى بوضوح فى كل مجالات التفكير والثقافة. وفى هذا الكتاب المهم يستكشف الفيلسوف الأمريكى إسرائيل شيفلر الأساليب المتنوعة التى يعمل بها العقل بشكل رمزى. ولا يقتصر اهتمام الكتاب على عوالم العلوم والفنون، لكنه يتناول أيضًا أنشطة أخرى من قبيل الطقوس الدينية ولعب الأطفال. ويقدم الكتاب معالجة متكاملة للالتباس والاستعارة، ويحلل اللعب والطقوس، ومناقشة مستفيضة للعلاقة بين أنظمة الرموز العلمية والواقع. وتتجلى فى الكتاب خاصية تشكيل الرموز، تلك الخاصية التى يتميز بها العقل. الكتاب باختصار مفيد للمتخصصين فى الفنون والعلوم، بالإضافة إلى دارسى اللسانيات والسيميوطيقا والأنثروبولوجى والدين وعلم النفس.

العوالم الرمزية

الفن والعلم واللغة والطقوس

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2569
- العوالم الرمزية: الفن، والعلم، واللغة، والطقوس
- إسرائيل شيفلر
- عبد المقصود عبد الكريم
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
Symbolic Worlds: Art, Science, Language, Ritual
By: Israel Scheffler

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

العوالم الرمزية

الفن والعلم واللغة والطقوس

تأليف: إسرائيل شيفلر
ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

شيفلر، إسرائيل
العوالم الرمزية – الفن والعلم واللغة والطقوس/ تأليف: إسرائيل شيفلر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم.
ط١، القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦
٢٥٦ ص، ٢٤سم
١- الرمزية
(أ) شيفلر، إسرائيل (مؤلف)
(ب) عبد الكريم، عبد المقصود، ١٩٥٦ (مترجم)
(ج) العنــوان ١٣٣,٣٣

رقم الإيداع : ١٠٢٠٨ / ٢٠١٦
الترقيم الدولى : 978-977-92-0672-1
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى، وتعريفه بها. والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

القسم الخامس: الرمز والطقوس

القسم السادس: الرمز والواقع

شكر وعرفان

أتوجه بالشكر للناشرين الآتية أسماؤهم لموافقتهم على إعادة طبع المادة التاليـة في هذا الكتاب:

- *Kluwer Academic Publishers, for "Ritual and Reference," Synthese, 46 (March, 1981), pp. 421-37; and "The Wonderful Worlds of Goodman, "Synthese, 45 (1980), pp. 201-9.*

- *Editions du Centre Pompidou, for "Art Science Religion," Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 41, Automne 1992, pp. 45-53.*

- *Journal of Aesthetics and Art Criticism, for "Reference and Play," in Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.50, No. 3, Summer 1992, pp. 211-16; and "Pictorial Ambiguity," same journal, Vol. 47, N. 2, Spring 1989, pp. 109-15.*

- *Hackett Publishing Co., Inc., for Science and the World, Chapter 5, pp. 91-124 of Science and Subjectivity, Hackett, Second edition, 1982.*

- *Journal of Philosophy, for Catherine Z. Elgin and Israel Scheffler, "Mainsprings of Metaphor," Journal of Philosophy, Vol. 84 (1987), pp. 331-5.*

- *Institut de Philosophie, Université Libre de Bruxelles, for "Ritual Change," Revue Internationale de Philosophie, Vol. 46, No. 185, 2-3/1993, pp. 151-60.*

- *University of Illinois Press, for "Ten Myths of Metaphor," Journal of Aesthetic Education, Vol. 22, No. 1, Spring 1988, pp. 45-50.*
- *M.I.T. Press, for "Worldmaking: Why Worry," in Peter McCormick, ed. Starmaking, M.I.T. Press, 1996.*
- *Ridgeview Publishing Company, for "Ambiguity: An Inscriptional Approach" in Richard Rudner and Israel Scheffler, eds. Logic and Art, Bobbs-Merrill 1972, now Ridgeview Publishing Company.*

إننى ممتن إلى كاثرين إلجين لموافقتها على إعادة طبع مقالنا المشترك:

- *"Mainsprings of Metaphor" in Journal of Philosophy, Vol. 84 (1987), pp. 331-5.*

كما أود أن أعبر عن امتنانى لآن سورابيلا على مساعدتها الممتازة والأساسية فى إعداد هذا الكتاب فى جميع مراحله.

القسم الأول

الرمز والإشارة

الفصل الأول

مقدمة وخلفية

الرمزية خاصية أولية من خصائص العقل، تبرز فى كل أشكال التفكير وفـروع الثقافة. يستكشف هذا الكتـاب سـمات وظيفـة الرمـز فى اللغـة والعلـم والفـن، وفى الطقوس واللعب وتشكيل الرؤى المختلفة للعالم. إنه يعيد صياغة تـيمات أساسـية فى أعمالى السابقة، ويتتبع الخطوط السابقة للبحث فى تطور هذه التـيمات، ويتنـاول عـدة مشكلات جديدة تنبثق فى سياق استفسارات أخرى.

منذ فترة طويلة أقنعتنى دراسة عن البراجماتية بخاصية تمثيل التفكير- وظيفتـه كما تنقلها الرموز دائما. قدم كتابى "أربعة براجماتيين"[1] هـذا الـنمط مـن التفكـير كـما ناقشه بقوة بيرس ووليم جيمس وميد وجون ديوى[2]، وأعاد كتابى "عن الإمكانيـات الإنسانية" صياغة هذا الرأى المهم عن التعليم[3].

أولا، ضمن القدرات التى يفترضها الفعل الإنسانى، كتبْتُ:

قدرة التمثيل الرمـزى، وعـلى أساسـها يمكـن التعبـير عـن النوايـا، وصـياغة التوقعات، وعرض الفرضيات واستدعاء نتائج سابقة... البشر حيوانات رمزية، ومن

---

(1) Israel Scheffler, Four Pragmatists (London: Routledge & Kagan Paul, 1974).

(٢) بـيرس ***C.S. Peirce*** (١٨٣٩-١٩١٤)، ولـيم جـيمس ***William James***(١٨٤٢-١٩١٠)، چى إتش ميد ***G.H. Mead*** (١٨٦٣-١٩٣١)، جون ديوى ***John Dewey***(١٨٥٩-١٩٥٢): فلاسفة أمريكيون ساهموا بشكل كبير فى تأسيس البراجماتية الأمريكية (المترجم).

(3) Israel Scheffler, Of Human Potential (London: Routledge & Kagan Paul, 1985).

ثم كانوا مبدعين وكائنات ثقافية فى ذات الوقت... النظم الرمزية التى يشيِّدها البشر ليست ببساطة تغيرات ترتكز على منشأ عام، ينبثق بدوره من معطيات الفيزياء. فكل من هذه النظم العديدة لا تحددها الحقيقة الفيزيائية بقيود كافية، وليس هناك مبدأ يضمن الانسجام الكامل والاتساق بينها... النظم الرمزية ترتبط فى أذهاننا بمجموعات من المقولات أو المصطلحات التى يطرحها الشخص عادة فى سياقات معينة. وبعيدا عن المصطلحات، نُضَمِّن أيضا وسائل غير لغوية للتمثيل، لفهم الجرافيكى أو البيانى، والتصويرى والتشكيلى، والحركى والطقوس. وتشترك النظم الرمزية فى وظيفة الإشارة الظاهرية للسمات التى اختيرت لإلقاء الضوء عليها، ووظيفة الحساسية الناتجة عن الخصائص والعلاقات، والتضمين، والاستبعاد، والتدرج الهرمى والتباين الذى ينظم عالم الموضوع بطرق مميزة[4]».

اعتمد تقديمى للطبيعة البشرية، فى نشاطها وتشكيلها رموزا باستمرار، بكثافة على أعمال الفلاسفة البراجماتيين العظماء، كما ذكرت. فى تصور أن الرمزية تشمل مجالا واسعا من الظواهر غير اللغوية واللغوية أيضا، تعود بنا الذاكرة إلى فترة سابقة على أحدث عهود الفلسفة الأمريكية التى سادت فيها الرؤية الألسنية والمنطقية والعلمية. وتستدعى فى الحقيقة المفهوم البراجماتى الخصب لبيرس، المهندس المعمارى للعلم الحديث للعلامات، الذى يُعنَى بالأبعاد الكثيرة لتوظيفها. ويردد أيضا أصداء التعريف الواسع لإرنست كاسيرر[5] للإنسان بأنه حيوان رمزى وليس عقلانيا، تُعرَض أعماله فى الصيغ العديدة للتفكير الذى يشمل ثقافة الإنسان[6]. ويعكس تأثير

---

(4) Ibid., pp. 17-18.

(٥) كاسيرر *Cassirer* (١٨٧٤-١٩٤٥): فيلسوف ألمانى (المترجم).

(6) Ernst Cassirer, An Essay on Man (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1944).

الكتاب الرائد "لغات الفن" لنيلسون جودمان الذى اهتم بتطوير رؤية واسعة لإشارة النظم الرمزية بوصفها تمتد إلى ما بعد اللغة وتـشمل الفنـون أيـضا[7]. ويجـدر بـشكل خاص فى التعليق المقدم هنا ملاحظة الخاصية الإبداعية للرمز، مطروحة فى تلك البنى الجمعية الجذرية التى تشكل عوالم الموضوع؛ ومن ثم، عنوان الكتاب الحالى.

وتشمل العوالم الرمزية التى أشير إليها هنا العلوم والفنون، كما تشمل الطقوس الدينية، ولا تقتصر على تصرف البالغين برزانة، بل تشمل أيضا لعب الأطفال. وهـذه العوالم لا تشمل الوصف الأدبى فقط، بل تشمل أيضا الإبداع الاستعارى، سواء كان لغويا أو تصويريا، وتشمل التمثيل الملتبس كما تشمل التمثيل الصريح. وهكذا تشمل الأقسام الرئيسية هنا علاج الالتباس والاستعارة، وتحليل اللعب والطقوس، ومناقشة موسَّعة للعلاقات بين نظم الرمز العلمى والواقع.

يتناول كتابى "مـا وراء الحـرف" الالتبـاس والإبهـام والاسـتعارة فى اللغـة[8]. ويعالج العمل الحالى مسائل معينة جاءت نتيجة التفكير فى المشاكل المطروحة فى ذلك الكتاب. أدى علاج الالتباس اللغوى، على سبيل المثال، كما نشأ فى "ما وراء الحـرف" إلى مسألة كيفية تأويل تنوع التصوير؛ ومن هنا جاء تحليل التباس التصوير فى الفـصل الرابع. كما تتبع وساعد التوسع فى السمات الأخـرى، فى "مـا وراء الحـرف"، لتأويـل الطقوس واللعب على تحفيز تأملات معينة فى العلاقات بين الفن والعلم والدين، ممثلا فى الفصل التاسع.

لكن "ما وراء الحرف" ليس شرطا ضروريا لفهم العمل الحالى. حاولت تأليف هذه الفصول بحيث تقف مستقلة، مستدعيا، مع ذلك، إذا لزم الأمر، مواد معينة تعاد

---

(7) Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1968; Indianapolis, Ind.: Hackett, 1976).

(8) Israel Scheffler, Beyond the Letter (London: Routledge, 1979).

طباعتها من أعمال سابقة لى. باستثناء هذه الحالات، ظهر كل فصل هنا فى صورة مقال فى مجلة أو فى مجلد من أعمالى السابقة، أو كتب حديثا. وتذكر المعلومات التفصيلية عن المصادر فى هوامش أولية لفصول الكتاب.

قلْتُ إن معالجتى للرمزية تعود إلى فترة تسبق أحدث المعالجات فى الفلسفة الأمريكية، وقد سيطر عليها كما سيطر على الأخيرة تركيز على اللغة والمنطق والعلم. ومع ذلك، ينبغى ألا يُظَنَّ أننى أعارض بأية طريقة المنطق أو العلم أو الوضوح اللغوى لأغراض نظرية. أرفض فقط قيود الفلسفة على المنطق أو العلم أو اللغة بوصفها مواضيع للدراسة. أهتم رغم كل شىء بدعم نظرية الرمزية. تحتاج هذه النظرية إلى الامتثال لقواعد منهجية صارمة حتى وهى تدرس كل أنواع الظواهر الرمزية التى تقع خارج نطاق الخطاب المنطقى. على النظرية أن تقدم فهمًا أو تفسيرا أو رؤية؛ إذا لم تمتثل لضوابط خاصة، لا يمكن أن تفعل ذلك. وهذا يفسر سبب تعامل معالجتى نظريا مع أدوات منطقية وسيمنطيقية متناثرة جدا، بينما أطرح هذه الظواهر بوصفها التباسا لغويا- بغيضا بوصفه سمة للغة النظرية- ووظائف رمزية للفنون أو الطقوس، التى تقع تماما خارج مجال اللغة النظرية.

كانت مقاربتى هنا، كما فى كتابىَّ "تشريح البحث"[9] و"ما وراء الحرف"، طبقا لذلك اسمية[10] باستمرار، متحاشية الكيانات المجردة والمكثفة ومسلمة فقط بالكيانات التى تشير إلى الأفراد والكيانات الفردية التى تشير إليها. وهذه المقاربة فى حالة اللغة، بشكل خاص، نقشية *inscriptionalistic*، لا تفترض إلا النماذج *tokens* الفردية (ألفاظًا ونقوشًا) للغة والأشياء الفردية التى قد تشير إليها هذه

---

(9) *Israel Scheffler, The Anatomy of Inquiry (New York: Knopf, 1963).*

(١٠) اسمية *nominalistic*: الاسمية *nominalism* مبدأ فى الفلسفة يرى أن المفاهيم المجردة والمصطلحات العامة ليس لها وجود مستقل وتوجد فقط كأسماء (المترجم).

النماذج. يحفز هذا الاستبعاد الانتقادات الفلسفية فى العقود الأخيرة. وكما كتبت فى "ما وراء الحرف":

ربما تُرى أهمية مثل هذا الاستبعاد بالإشارة إلى التخطيط السيمنطيقى الموروث من الماضى والمنتشر فى الاستخدام المعاصر.

لا يعترف هذا التخطيط فقط بألفاظ معينة لـ"كلب" أو نقوش معينة لـ"كلب" تحدث تاريخيا، لكنه يعترف أيضا بموضوع إضافى يتماهى مع كلمة "كلب" يشيد بوصفه كيانا مجردا لنوع ما- شكل، أو فئة، أو تتابع لنماذج أصوات أو حروف. لا يعترف فقط بالكلاب الفردية التى تدل عليها الكلمة، لكن بدلالة الكلمة- كيان مجرد يتماهى مع نوع الكلاب المشار إليها. تُشيِّد الدلالة أكثر ليحددها معنى الكلمة، تتماهى مع خاصية أن الكلب كلب أو ترتبط بها، ويقدم هو نفسه مثالا لأعضاء الدلالة. ويمكن، بالإضافة إلى ذلك، إدخال المفاهيم، والفرضيات، والحقائق، والحالات العامة، وعلاقتها بطرق متنوعة بالمواضيع السابقة. وفى النهاية يعتمد تفرد الكيانات عند نقط متنوعة على المترادفات المفترضة، والخصائص الجوهرية، والأحكام الشكلية، والجوهر، والتأكيدات المناقضة للحقيقة(١١)، أو الأوصاف الحدسية للكيانات المفترضة فى السؤال(١٢).

ولا تسلِّم النقشية ***inscrptionalism***، فى المقابل، إلا بالأشياء الفردية المترابطة سيمنطيقيًا، وحيث إن هذه الأشياء يفترضها أى تخطيط سيمنطيقى، فإن النظرية:

لا تضيف للكيانات التى تحظى باعتراف عام؛ ومن ثم تُقبَل تفسيراتها وجوديا من غير النقشيين ***non-inscrptionalists***، لكن العكس لا يصح. وبالتالى ربما يظل

---

(١١) المناقض للحقيقة ***counterfactual***: فى الفلسفة، التعبير عما لم يحدث، وكان يمكن أن يحدث فى ظروف مختلفة "لو أسرع لكان قد لحق بالقطار" (المترجم).

(12) Scheffler, Beyond the Letter, p. 9.

القراء الذين لا يوافقون على الفرضيات النقشية للبحث الحالى مهتمين بتفسيراته. إنهم لا يحتاجون إلى فهم ما يستبعد بمعنى مطلق، لكنهم يحتاجون فقط إلى فهمه نظريا، وهو يُعرِّف القيود المنهجية للدراسة. ومع ذلك، يمكنهم التأكد من أن المفاهيم التى تستبعدها هذه القيود يمكن إعادة تضمينها بناء على رغبة كل من لا يراها مبهمة"[13].

ذكرت أن العمل المذكور هنا يقع فى الإطار الواسع لنظرية الرموز كما تصورها نيلسون جودمان. ويدين أيضا لجودمان بالطرح الاسمىّ، وأيضا باستخدام أدوات سيمنطيقية خاصة- مثلا، "ضرب الأمثلة ***exemplification***"- طورها جودمان ليكمل المفاهيم المعيارية للدلالة ***denotation*** والأفكار المرتبطة بها. ثمة خيط آخر سيمنطيقى حديث يمر عبر عدد من المعالجات هنا وهو مفهوم اختيار الإشارة ***mention-selection***، الذى قُدِّم أول مرة فى الالتباس فى اللغة"، أقدم الدراسات التى يضمها هذا الكتاب، الفصل الثالث.

وينطبق هذا المفهوم على استخدام رمز ليس للإشارة إلى شواهده فقط، لكن إلى الرموز المصاحبة له أيضًا. وقد استُخدِم أولا للتمكين من تحليل جوانب معينة للالتباس، واستُخدِم بعد ذلك فى تحليل الغموض فى "ما بعد الحرف"، الذى ذكر أيضا بإيجاز علاقته بتأويل سحر الكلمة وطريقة تعليم الأطفال. وفى تطبيقات أخرى، أثبت المفهوم بشكل مدهش أنه مفيد فى تحليل الالتباس التصويرى (الفصل ٤)، وتأويل الاستعارة (الفصل ٧)، وفهم اللعب (الفصل ٨)، وتحليل الطقوس (الفصل ١٠). وبالتالى يكون من الملائم أن يقدم الفصل التالى لهذا الفصل عرضًا عاما لاختيار الإشارة ومراجعة تمهيدية للتطبيقات السابقة وغيرها.

---

(13) Ibid.

يتناول القسم الثانى، عن الالتباس، الالتباس اللغوي والتصويرى. حيث يقدم الفصل الثالث تحليلا نقشيا للمصطلحات الملتبسة سيمنطيقيا فى جهد لتجنب غموض الحسابات المعتادة وصعوباتها. يعتمد التحليل المقترح على مفهوم النَّسْخ المتطابق ***replication***، أى تماثل الهجاء بين النقوش. وهكذا يمكن، على سبيل المثال، الحكم على نموذجين لكلمة ***word-tokens*** بأنهما ملتبسان إذا كانا نسختين متطابقتين لكنهما لا يدلان على الأشياء نفسها بالضبط. ومن ناحية أخرى لا يمكن بوضوح تطبيق النَّسْخ المتطابق على الصور، التى لا تتألف من نقوش بهجاء محدد. وهكذا تطرح مشكلة تأويل الالتباس التصويرى (مثلا، البطة الأرنب، مكعب نيكر)(١٤) نفسها وحلها فى الفصل الرابع، باستخدام مفهوم اختيار الإشارة. وتؤدى المعالجة نفسها إلى تأويل الاستعارة التصويرية أيضا.

يهتم القسم الثالث بالمشكلة العامة للاستعارة، وهى نفسها نوع من الالتباس يشكل فيه الحَرْفى المعنى الاستعارى لمصطلح. حيث يقدم الفصل الخامس نقضًا لعشر أساطير رائجة عن الاستعارة. تحث القضية العامة فى الفصل على تقدير الاستعارة أداةً للتفكير الجاد، وفهم بعض سماتها الرئيسية. ويتضمن الفصل السادس مناقشة نقدية للمنظور السياقى للاستعارة عند جودمان ويدافع عن سياقية منقحة. ويستجيب الفصل السابع لنقد المقاربات الامتدادية للاستعارة ويتناول الخطوط العريضة لموارد النزعة الامتدادية للتأويل الاستعارى، ومن بينها بشكل عَرَضى مفهوم اختيار الإشارة.

---

(١٤) البطة الأرنب ***duck-rabbit***: صورة ملتبسة يمكن رؤيتها باعتبارها بطة أو أرنبا. مكعب نيكر ***Necker cube***: رسم تخطيطى يوضح الحواف الاثنى عشر لمكعب، يعتبر مثالا للشكل الملتبس (المترجم).

يقدم دور اختيار الإشارة فى التعليم، الذى نناقشه فى الفصل الثانى، طريقة لتأويل إشارات الطفل فى اللعب. كيف يسمى الطفل عصا المقشة "حصانا" بشكل مفهوم، من منظور حقيقة أن الطفل يعرف جيدا أنها ليست حصانا؟ واستجابة للمناقشة المؤثرة لجومبريتش[15] لهذا السؤال، يقدم الفصل الثامن مقاربة جديدة لمشكلة فهم الإشارة فى اللعب، مستخدما مرة أخرى مفهوم اختيار الإشارة. ويمتد مثل هذا الفهم أيضا إلى الجانب الإبداعى للفن- رؤية شىء باعتباره شيئا آخر. وهكذا يدمج القسم الرابع اللعب والفن، ليطرح الفصل التاسع العلاقات ضمن المشاريع الرمزية الثلاثة، مشاريع الفن والعلم والدين. ويتساءل بشكل خاص عن سبب الاعتقاد بأن العلم والدين فى حرب، بينما يتعايش العلم والفن فى سلام. وإذا لم يكن هذا السؤال خادعا ببساطة، فهل تعتمد إجابته على الخاصية العاطفية المزعومة للفن، مقابل الطبيعة المعرفية لكل من العلم والدين؟ هل تعتمد على الخصائص السيمنطيقية للفن فى وظائفه التعبيرية والتمثيلية، التى تتعارض، رغم إنها معرفية، مع جهود العلم والدين، وهى دلالية أساسا؟ أم أنه ينبغى العثور على اختلافات أخرى مناسبة فى العالم البراجماتى؟ يستكشف الفصل التاسع هذه الاحتمالات بإظهار بعض التشابهات والمقابلات فى الوظيفة الرمزية التى لم تحظ بالاعتراف عموما وبإبراز دور السلطة فى كل من العلم والدين.

يتناول القسم الخامس الخاصية الرمزية للطقوس. ويركز هذا القسم انطلاقا من السياق الاجتماعى والتاريخى للطقوس للتركيز على الوظائف السيمنطيقية، على الأدوار المعرفية للطقوس. بتأمل آراء إرنست كاسيرر وسوزان لانجر[16]، يضع

(١٥) جومبريتش E. H. Gombrich (١٩٠٩-٢٠٠١): متخصص فى تاريخ الفنون، ولد فى النمسا وقضى معظم حياته العملية فى بريطانيا (المترجم).

(١٦) سوزان لانجر Susanne Langer (١٨٩٥-١٩٨٥): فيلسوفة أمريكية (المترجم).

الفصل العاشر الخطوط العريضة للجوانب المرجعية للشعائر. يناقش ترميز الطقوس، الشروط المفروضة على مؤدى الطقوس، والشعائر المحاكاة، التى يلعب مفهوم اختيار الإشارة بالارتباط معها دورا مرة أخرى. وفى سياق المناقشة، يطور مقابلة مهمة بين الفنون والشعائر. وأخيرا، يؤكد على أثر تكرار الطقوس وإعادة أدائها فى ترتيب مقولات الزمن والفضاء والفعل والمجتمع. ويتبنى الفصل الحادى عشر مسألة تغير الطقوس، ويسأل عن متى يصبح التغير فى طقس تغيرًا للطقس. وهنا يتم التمييز بين شكلية الطقوس وهويتها، ويتم النظر إلى تعديل الطقوس بجانب ميلادها وموتها، ويتم وضع تنوع مواصفات الطقوس فى الاعتبار، وفحص انتقال الطقوس عبر الجماعات.

وأخيرا، يتحول القسم السادس إلى السؤال العام عن العلاقات بين العالم والتمثيل، وقد أثارت كثيرا من الجدل فى الفلسفة الحديثة. اقتُرِحتْ مجموعات من الواقعية، وضد الواقعية[١٧]، والنسبية، والذاتية، وتم الدفاع عنها وانتقادها. حيث يراجع الفصل الثانى عشر المناظرة التى جرت فى "حلقة فيينا" فى ثلاثينيات القرن العشرين حول الارتباط المفترض بين العلم والواقع. وتركزت المناظرة على وضع تقارير الملاحظة العلمية، مع إصرار أوتو نيورات[١٨] على أن العلم لا يستطيع مقارنة ملاحظاته بالعالَم، لأنه محصور تماما فى مجال الفرضيات، بينما ألَحَّ موريس شليك[١٩]

---

(١٧) ضد الواقعية *antirealism*: مصطلح يستخدم لوصف أى موقف يتضمن إنكار الحقيقة الموضوعية لكيانات من نوع معين أو إنكار تصريحات التحقق من صحة نوع من الكيانات أو خطئه (المترجم).

(١٨) أوتو نيورات *Neurath* (١٨٨٢-١٩٤٥): فيلسوف نمساوى، شخصية بارزة فى حلقة فيينا (المترجم).

(١٩) شليك *Schlick* (١٨٨٢-١٩٣٦): فيلسوف ألمانى، مؤسس الوضعية المنطقية وحلقة فيينا (المترجم).

على أن تصريحات التأكيد فى العلم تمثل نقاطا ثابتة بشكل مطلق للتواصل بين المعرفة والواقع. يدعم الفصل الثانى عشر، رافضا هذين المبدأين عن اليقين والترابط، الرأى القائل بأن مضمون بياناتنا العلمية مرجعى لا محالة، وأن هذه البيانات موضوع دائم لضوابط مزدوجة، ضوابط المنطق والمصداقية.

وتركز الفصول الثلاثة الأخيرة على مفهوم جودمان عن صناعة العالم، المقدم فى كتابه "طرق صناعة العالم"[20] وهو مفهوم يرى أن النسخ الصحيحة التى نصنعها، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، تصنع بدورها العوالم التى تشير إليها. وأتفق مع تعددية جودمان وأشاركه فى توجهه البراجماتى العام، داعما نسبية النظم متحاشيا الذاتية والعدمية. إن تعدديتى وتعاطفى البراجماتى واضحان فى كتابى "أربعة براجماتيين"، ورفضى للذاتية جلى فى كتابى "العلم والذاتية"[21].

ومع ذلك، يوجد اختلاف جوهرى بينى وبين جودمان فى قضية واحدة: لم أستطع قط أن أقبل فكرته عن صناعة العالم، بقدر ما يؤكد أننا لا نصنع النسخ فقط، بل نصنع مواضيعها أيضا. على العكس، يبرهن القسم السادس على أننا ونحن نصنع نسخنا لا نحدد نحن أو نسخنا صحتها؛ وهكذا، لا نصنع نحن أو نسخنا الصحيحة عوالمها. حيث يقدم الفصل الثالث عشر نقدى العام لصناعة العالم. ويقدم الفصل الرابع عشر ردًا على رد جودمان على هذا النقد. وأخيرا، يرد الفصل الخامس عشر على دفاع آخر لجودمان عن بحثه "مخاوف عالمية". فى هذا الفصل الأخير، أبرهن على أن صناعة العالم تعطينا فى الحقيقة سببا للقلق وأدافع عن الرأى القائل بأننا ونحن نصنع نسخنا لا نصنعها بشكل صحيح.

---

(20) Nelson Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1978).

(21) Israel Scheffler, Science and Subjectivity (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1967; 2nd ed., 1982).

الفصل الثانى

الدلالة واختيار الإشارة[1]

منذ عدة أعوام، قدمت المفهوم السيمنطيقى لاختيار الإشارة، وهـو مفهـوم لا ينسب المصطلح إلى ما يدل عليه لكن إلى صور متوازية لنوع مناسب. أى إنه لا ينسب المصطلح إلى ما يدل عليه بل إلى الصور التى يُعَنْوِنُها. وهكذا تدل كلمة "شجرة" على الأشجار، لكنها تختار الإشارة، أى تعمل بمثابـة عنـوان لـصور الأشـجار، ورسـوم الأشجار، وأوصاف الأشجار؛ ولا تدل كلمة "هرميس"[2] عـلى شـىء، لكنهـا تختـار الإشارة، أى تعلق على صور الهرميس، وأوصاف الهرميس، وتمثيل الهرميس. فى هـذا الفصل أقدم تعليقا عاما على العلاقات بين الدلالة واختيار الإشـارة، مُـوجِزًا بعـض موارد الأخيرة لتفسير مظاهر تعليم اللغة وبعض الظواهر اللغوية ذات الصلة.

إننا نعيش فى عالم رموز وأشياء أخرى أيضا، وتتوسط الرموز باستمرارٍ صـلتنا بها. ينمو تفكيرنا باطراد، وهو ينـضج، فى قدرتـه علـى اسـتخدام الرمـوز المناسـبة فى التأمل والتصرف والاستنتاج والعمـل. ولا يثـير الدهـشة أن الأمـر يحتـاج إلى جهـد خاص للفصل بين إشاراتنا إلى الأشياء وإشاراتنا إلى الرموز التى تدل عليها. ومن هنا تأتى الممارسة المتأنية لاستخدام تدوين خاص لتحديد التمييز فى سـياقات، مـن قبيـل

---

(١) يظهر "الدلالة واختيار الإشارة" هنا للمرة الأولى فى شكله الحالى؛ وهناك أجزاء منه من كتـابى "ما وراء الحـرف" (*London: Routledge, 1979*)، الجـزء الثـانى (الإبهـام)، القـسم الرابـع والسادس والثامن.

(٢) هرميس (هرامس) *unicorn*: حيوان أسطورى يشبه الحصان الأبيض، وله قرن طويل يبرز من جبهته (المترجم).

المنطق، حيث يكون الوضوح النظرى فى منتهى الأهمية. وبالتالى يكون استخدام مصطلح، بين تنصيص، مثلا، منفصلا بحدة عن الإشارة إليه[3]. يستخدم مصطلح "مائدة"، دون تنصيص، فى الإشارة إلى مواد معينة من الأثاث لكن المائدة نفسها لم يشر إليها بهذه الطريقة. ومن الناحية الأخرى، يشير المصطلح الموسع المكون من المصطلح الأصلى بين علامتى تنصيص إلى الكلمة فى إطارها، أى المصطلح ميم ألف همزة دال تاء، لكنه لا يشير إلى مركب تلك الكلمة أو علامتى التنصيص، أو أية مادة من الأثاث.

إن المنطق مسألة مصطلحات، لكن يمكن إنجاز الإشارة بوسائل أخرى أيضا. تشير، على سبيل المثال، صورة لنكولن إليه بقدر ما يشير الاسم "لنكولن". لكننا هنا نواجه انحرافا واضحا عن المقابلة بين الاستخدام والإشارة. الاسم نفسه المستخدم للإشارة إلى الرئيس لنكولن يستخدم أيضا للإشارة إلى الصورة التى تشير إليه. لأن المصطلح الذى يشير إلى لنكولن يُعَنْوِن أيضا إشارة تصويرية له. بدلا من الإشارة إلى الصورة باستخدام اسم لها، يشار إليها باستخدام اسم من تشير إليه.

صحيح أن مصطلح "لنكولن" لا يدل على الصورة؛ الصورة، رغم كل شىء، ليست الرئيس. لكن المصطلح يعنون الصورة بشكل مناسب، أى يختارها ويُطبَّق عليها، ويعرِّفها، وبهذا المعنى يشير إليها. الاستخدام الواعى لأداة التنصيص يحول دون استخدام المصطلح ليدل على نفسه، لكنه بوضوح لا يمنع إشارته إلى رمز يصنع الإشارة المماثلة. ولا يوجد، بمجرد تمييز العنونة عن الدلالة، أى سبب لنقصرها على الصور؛ قد يكون وصف يميز الرئيس لنكولن عنوانا لـ"لنكولن" كما قد تكون صورة. يمكن اعتبار مصطلح "لنكولن" نفسه عنوانا لمصطلحات "لنكولن" نفسها.

---

(3) See Willard Van Orman Quine, Mathematical Logic (Cambridge, Mass, Harvard University Press 1947), pp. 23-6.

صحيح أننا وسعنا هنا الاستخدام المعتاد لمفهوم العنونة ليتجاوز الصور إلى المصطلحات، وفى الحقيقة، إلى التمثيل الرمزى عموما. وهكذا من المفيد أن نقدم المصطلح التقنى "اختيار الإشارة" ليغطى التفسير الموسع للعنونة المفترضة هنا.

١ـ اختيار الإشارة والتعليم

يؤكد اختيار الإشارة على سمات معينة لعملية التعليم. والتوضيح الأكثر جلاء لهذه الحقيقة تقدمه المصطلحات منعدمة الدلالة[٤]. لا يمكن اكتساب هذه المصطلحات بالإشارة إلى الأشياء التى تنطبق عليها. ليس هناك هرامس للإشارة إليها عند تعليم الطفل استخدام كلمة "هرميس". تنهار قطعًا، فى مثل هذه الحالات، الأسطورة الشائعة عن ضرورة بدء تعليم مصطلح بعرض مواضيع المصطلح. ما قد يكتسب فى الحقيقة بمثل هذا العرض هو التطبيق الحقيقى لمصطلح "ليس هرميسا" لأن هذا المصطلح يدل على كل شىء. لكن هذا ما يفعله أيضًا "ليس قنطورًا"، "ليس جريفين"[٥]، الخ. يفشل عرض دلالة مصطلح منعدم أو نفيه فى جعل التلميذ يدرك التمييز المطلوب فى المعنى.

علينا هنا أن نلجأ إلى أشكال أخرى من التمثيل المناسب، إلى صور الهرامس وأوصاف الهرامس، على سبيل المثال، التى يمكن أن تشير إلى الهرامس وتميزها عن صور القناطير، وأوصاف القناطير، الخ. وكما أشار جودمان، المصطلحات المركبة "صورة هرميس" و"صورة قنطور" و"وصف هرميس" و"وصف قنطور" ليست

---

(٤) منعدمة الدلالة ***null denotation***: أى مصطلحات تشير إلى شىء لا يوجد فى الواقع، وسوف أترجم ***null*** إلى منعدم، وأترجم ***non-null*** غير منعدم بمعنى أن هناك ما يدل عليه فى الواقع (المترجم).

(٥) جريفين ***griffin***: حيوان خرافى برأس نسر وجناحى نسر وجسد أسد (المترجم).

منعدمة حتى لو كان الهرميس والقنطور منعدمين[6]. يتوقف تعليم الطفل المصطلحات الأخيرة على الاختيار المناسب للصورة المناسبة، والأشكال الأخرى للتمثيل، وتمييزها، مشارا إليها بمركباتها الخاصة.

لكن الطفل لا يستخدم عادة مصطلح "الهرميس" فى اختيار المواضيع المناسبة. إنه يستخدم المصطلح الأصلى "هرميس"، مشيرا إلى الصورة ومعلنا "هرميسا". وبشكل مماثل، ربما يطلب من الطفل اختيار أجزاء مناسبة من الصورة ليطبق عليها المصطلح، مشيرا بهذه الطريقة إلى أن هذه الأجزاء بشكل خاص تمثل الصور الحقيقية للهرميس وتتميز عن بقية الصورة محل النقاش. الآن، بتطبيق مصطلح "الهرميس" على صورة معينة أو جزء معين من صورة، لا يعرض الطفل دلالة "هرميس"؛ ومن الواضح للطفل والمعلم كليهما أن الصورة نفسها ليست هرميسا. لا يوجد فى الحقيقة هرامس يمكن العثور عليها، وأحد أسباب ثقتنا فى هذه الحقيقة نفسها أن الصورة نفسها توضح ما الصورة التى يجب أن يبدو عليها حيوان ليكون هرميسا. إن الاستخدام الاختيارى للإشارة إلى مصطلح بدلالة منعدمة يساعد فى تعلم هذه الدلالة نفسها.

لا يقتصر الاستخدام الاختيارى للإشارة، بالطبع، على الدلالة المنعدمة، ولا يقتصر على عملية التعليم. فى تسميتنا المعتاد لصورة إنسان "إنسانًا" بدلا من "صورة إنسان"، نطبق نحن أنفسنا مصطلح "إنسان" لا لاختيار إنسان بل لاختيار صورة، وتكتسب مصطلحاتنا إمكانية التطبيق بطريقتين مختلفتين، الدلالة والإشارة إلى الاختيار، بدلا من ذلك.

وهكذا يقوم استخدام المصطلحات نفسها بطريقتين مختلفتين بربط الأشياء التى نتعرف عليها وتمثيل هذه الأشياء التى نقر بأنها كذلك. ويؤكد أيضا، أو يعدِّل أو

---

(6) Nelson Goodman, "On Likeness oh Meaning," Analysis, 10 (1949), 1-7.

يطور إجراءات عامة مناسبة للتمثيل. إن تسمية صورة معينة لشجرة "شجرة" تعمل على تعزيز الطريقة التى أُبدِعتْ بها هذه الصورة أو فُسِّرت على أنها تمثيل لشجرة، وعلى مد هذه الطريقة للتمثيل إلى مواضيع أخرى غير الشجرة. وتشجعنا أيضا على إدراك المواضيع بتأكيدات خاصة تناسبها بالتمثيل محل النقاش. تتردد أصداء عملية ثورية جديدة لتصوير الأشجار طوال إجراءاتنا للتمثيل، مؤثرة أيضا على رؤيتنا لمواضيع أخرى ممثَّلة. يتقدم تعليم المصطلحات، سواء كانت منعدمة أو غير منعدمة، بطرق متنوعة، مارا خلال تمثيل أنواع متداخلة ومتنوعة، وأيضا البحث عن دلالة المصطلحات نفسها. إنها قوة التصريح الذى بدأنا به هذا الفصل، أى التصريح بأننا نعيش فى عالم الرموز وأشياء أخرى أيضا.

٢ـ الطقوس واختيار الإشارة

فى الفصل العاشر، نلاحظ دور اختيار الإشارة فى تفسير تماهى المحاكاة البدائية، حيث يتماهى الفانون مع كائنات سماوية فى فضاء الطقوس. ونرى أيضا اختيار الإشارة فى الوثنية، حيث يتماهى شىء من صنع الإنسان مع رب. فى هاتين الحالتين، التماهى خطأ لكنه مفهوم. خطأ لأن الآلهة ليسوا فانين عاديين أو أشياء من صنع الإنسان. لكنه مفهوم بوصفه خطأ طبيعيا يمكن إصلاحه، يطبق فيه مصطلح بشكل صحيح على شىء يشار إليه اختياريا، ويطبق عليه دلاليا بشكل غير صحيح.

إن القول بأن التماهى خطأ طبيعى يمكن إصلاحه يعنى أنه ليس ناجما عن عجز بنيوى فى التمييز بين رمز وما يوحى بأنه ينطبق عليه- على سبيل المثال، بين وثن والروح التى يمثلها. بالأحرى، يفسر التماهى خطأً حقيقةَ أن الرمز ينطبق لا محالة، عن طريق اختيار الإشارة، على شىء من صنع الإنسان أو فانٍ يُعتبَر تمثيلا لإله. وباختيار الإشارة إلى هذا التمثيل، يتقدم لينسب إليه، عن طريق الدلالة، خصائص مناسبة فقط للإله بأنه موضوعه الموحى. فى مثال مقارب عن التماهى، تصور إيماءة

المحاكاة فعل إله وتوحى، بهذا، بأنها دلالية. لكنها أيضا تشير إلى اختيار تمثيل الفعل نفسه، المتضمن هو نفسه فيها. ثم، بخلط اختيار الإشارة بالدلالة، تعتبر الإيماءة المذكورة فعل إله وليست مجرد تصوير لهذا الفعل. وبشكل مماثل، يشير الوصف اللفظى "فعل الإله" إلى اختيار تصوير المحاكاة الذى يعتبر بالانتقال نفسه إلى الدلالة، الفعل المصوَّر.

افترض منظِّرون متباينون وجود خلط هائل بين الرمز والموضوع بوصفه نزعة ذهنية يتعذر استئصالها عموما- أو بوصفه، على أية حال، سمة متأصلة لعقل "الآخر"- البدائى، أو الطفل، أو المجنون. وافترضْتُ، فى المقابل، أن النزعةَ إلى الخطأ فى مسألةٍ خَطَرٌ يحدق بالجميع، لكن من السهل التغلب عليه ببعض الحذر.

قلْتُ، من قبل، إن التماهى الخطأ يبدأ باختيار الإشارة إلى الرمز وينتهى بأن ننسب إليه مسندات *predicates* تناسب الموضوع المزعوم فقط. لكن من الصعب أن تكون المسألة بهذا الوضوح والتتابع. ولا يمكننا بشكل معقول أن نفترض أن التقابل بين الدلالة واختيار الإشارة توفر للإدراك منذ أقدم العصور. أظن بالأحرى أنه كان هناك، فى البداية، خلط بين الكلمات والأشياء، مزج بين الاستخدام والإشارة. وصف أنثربولوجيون وعلماء آخرون بأشكال متنوعة من التفصيل مجموعة من الظواهر المترابطة- مثلا، نسبة قوة علِّيَّة للكلمات (مثلا، التعويذة)، مخاوف مرتبطة بالكلمات (مثلا، اللعن)، ونسبة القدرة للأسماء. ويشير إرنست كاسيرر، مثلا، إلى مفهوم "هوية جوهرية بين الكلمة وما تدل عليه" يميز هذه الظواهر[7]. بدلا من ذلك، أقترح، أنها ربما تُجمَع تحت الفكرة العامة عن الخلط بين الدلالة واختيار الإشارة، ابتكار عائلة من التمثيل يشير فيها كل مصطلح بشكل مختلف إلى شواهده، وفى الوقت ذاته إلى علاماته المصاحبة.

---

(7) Ernst Cassiere, Language and Myth (New York: Drover [copyright 1946 by Harper and Brothers]), p. 49.

فى هذا الاستخدام المختلط، تشير كل "شجرة" إلى الأشجار وتـشير أيـضا إلى صور الأشجار وإلى ما يمثل "الشجرة". وليس من الغريب أن الرموز فى عالم الطفـل وعالم البدائي، على سبيل المثال، تكتسب بعض سمات الواقع المفرط فى رمزيته وبعض قواه. ومن المؤكد أن صورة الأسد تُدرَك بوصفها مختلفة عن الحيوان الحى الذى تمثله، لكن الصورة، بشكل لا يقل عن الحيوان، تسمى رغم كـل شـيء "أسـدًا". وبالتـالى يمكن استنتاج أنها ينبغى أن تُخشَى لأنها خطيرة- بهذه الطريقة يُعـالَج التمثيـل خطـأ وكأنه إحدى دلالاته. لكن، مع البزوغ النهائى للتمييز الأساسى بين الدلالة واختيـار الإشارة، تأتى وسائل متنوعة لتثبيته فى الذهن- متضمنة استخدام المركبات الـصريحة للمصطلحات لتدل على مجالاتهـا الخاصـة باختيـار الإشـارة. تـأتى، مـثلا، "صـورة لشجرة"، و"صورة شجرة"، و"وصف شجرة" لتكمل "الشجرة" نفـسها فى إشـارة إلى إشارات الشجرة حين يكون الوضوح النظرى مهمًا، والدلالة وحدها تكفى، دون اختيار الإشارة، للقيام بالتمييز المناسب. وبالطبع، يستمر اختيار الإشارة، كما نبَّهْـتُ، لكنه يُعتبَر وظيفة مختلفة عن الدلالة، ويمكن تجنبه نظريا باللجوء إلى مركبات مناسبة.

٢ـ اختيار الإشارة والتحول

حتى حيث أثمر الاستخدام المناسب للمركبات، يحتفظ اختيار الإشارة بفائدته العملية فى تعريف مجال تلك المركبات وإعادة تعريفها. ويساعد بهذه الطريقة عـلى أن ينسب الأشياء إلى تمثيلها، وهى عملية أشرنا إليها من قبل، وننظر الآن إليها بمزيد من التفصيل. تعتمد الأهمية المطروحة على التحول المرجعى لمصطلح مما يدل عليه ليـشير إلى ما يزعم بأنه يدل عليه. والتحول ليس مسألة استنتاج منطقى. إنه يكمن فى طبيعـة ظاهرة تحول تشبه الاستعارة. لا يَعتبِر مصطلحُ "الفيل" صورَ الفيـل شـواهدَ؛ إنـه لا يدل عليها. لكن حين يطلب من شخص فرز الأفيال فى مجموعة صور أمامه، ويكـون قد تعلم من قبل أن ينسب المواضيع الأخرى إلى تمثيلها، ويكون قد رأى أفيـالا حيـة،

من الطبيعى ألا يجد صعوبة فى فهم السؤال، ولن تكون هناك مشكلة فى الاستجابة للطلب. هكذا يدفع مجددا المصطلح الدال "فيل" إلى عالم معين من الإشارات التصويرية، يختار صور الأفيال (ويساعد على التعريف بها) بدرجة مدهشة من التحديد. واتجاه الانتقال هنا من الدلالة إلى الاختيار، والبنود المختارة بمصطلح "الفيل" يدل عليها بدورها المركبُ "صورة الفيل". وهكذا يُعيَّن مجال المركَّب من خلال الفعل الوسيط المنقول لاختيار الإشارة بالمصطلح محل النقاش.

بالعكس، يمكن تحويل "صورة فيل" إلى فيل حقيقى، ويساعد التمثيل على تكوين مجموعة محددة ومناسبة من الحيوانات. ويمكن تصور أن هذه العملية عملية يُدفَع فيها "الفيل"، وقد اختيرت الإشارة فى البداية إلى مجموعة معينة من الصور يمكن تمييز أنها صور للفيل، إلى عالم الحيوان، حيث لا توجد أية إشارة، يكون الطلب، كما سبق، تمييز الأفيال. وهنا يكون اتجاه التحول من الاختيار إلى الدلالة، مع دلالة للشواهد تتبع تقدُّم اختيار الإشارة، وتساعد العملية كلها على تعريف التمييز الحقيقى نفسه.

ينعكس التفاعل بين الدلالة واختيار الإشارة فى العمليات التى تُعدِّل التمثيل بمعرفة الأشياء، وتُعدِّل الصلة مع الأشياء بمعرفة تمثيلها. وهكذا يمكن استخدام الألفةِ مع مواضيع من أنواع متنوعة، والسهولةِ فى الإشارة إليها، قاعدةً لاكتساب القدرة على التعرف على بعض إشاراتها. وبالعكس، تؤثر الألفة مع هذه الإشارات، بطرق لا تُحصَى، على علاقاتنا بمواضيعها، كما هو الحال على سبيل المثال فى تشكيل الصور النمطية. ويمكن، أيضا، أن تتشابك العمليتان بأشكال متنوعة. بتعلم "قراءة" الصور الفوتوغرافية، بافتراض التعرف أولا على مَنْ تمثلهم، يمكن استخدام الصور الفوتوغرافية لأشخاص لم يسبق لنا معرفتهم للمساعدة فى التعرف عليهم بمجرد ظهورهم. بتعلم التعرف على العظام المكسورة بمساعدة إشارات محددة إليها من أشعة *X*، يمكن أن نوسع قدرتنا فى التعرف على تمثيل مشابه لإعاقات أخرى[٨].

---

(٨) يعتمد هذا القسم *section* على مناقشة لى فى كتابى "ما وراء الحرف"، *y* ٤٧-٤٩.

٤ـ اختيار الإشارة فى الأدب والعلم

من الصعب ملاحظة الاستخدام الروتينى تمامًا لاختيار الإشارة حيث إنه يسود ممارساتنا المعتادة بطرق متنوعة. ذكرنا العنونة باستخدام المصطلحات التى تطلق على مواضيعها المزعومة. وتتضمن مناقشات التمثيل الأدبى عادة اختيار الإشارة أيضا. كما لاحظت إلجين[٩]" يطبق نقاد الأدب مصطلحات الإشارة اختياريا حين يقولون أشياء مثل 'كان هاملت رجلا لا يستقر على أمر' بدل أن يقولوا 'أوصاف هاملت رجل لا يستقر على أوصاف ما يدور فى ذهنه'"[١٠]. وحين يقول أحد الحضور أثناء تمثيل "هاملت": "هذا هاملت، على خشبة المسرح الآن!" لا ينبغى أن يُفهَم على أنه ينطق بكلام زائف تماما؛ إنه يقول شيئا دقيقا. وأعتبر نطقه لكلمة "هاملت" اختيارا للإشارة إلى تمثيل هاملت، أى الممثل الذى يؤدى دور هاملت[١١].

وأشارت إلجين أيضا إلى حدوث اختيار الإشارة بالارتباط مع استخدام مصطلحات القصص الخيالى فى العلوم وليس فى الأدب. وتلاحظ أن "العلماء يستخدمون مصطلحات من قبيل فراغ كامل'، 'غاز مثالى'، "سوق حرة'، رغم إنه معروف على نطاق واسع، إذا تكلمنا بدقة، أنه ليس هناك فراغات كاملة أو غازات مثالية أو أسواق حرة." وترى أن هذه التعبيرات:

---

(٩) كاترين إلجين: أستاذة فلسفة فى جامعة هارفارد، تهتم بنظرية المعرفة، وفلسفة الفن والعلم (المترجم).

(10)Catherine Z. Elgin, With Reference to Reference (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1983), p. 48.

(11) Israel Scheffler, "Four Questions of Fiction," Poetics, 11 (1982), 279-84; reprinted in my Inquiries (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1986), pp. 74-79.

لا تعمل بشكل دلالى، لكنها تشير اختياريا. بإدخال مصطلح من هذا القبيل، ندخل اسمًا يختار الإشارة إلى مثالية نحصل عليها، مثلا، بترك قيم متغيرات معينة تصل إلى الصفر. وحيث أن القيم المطروحة لا تصل فى الحقيقة، أو لا تصل فجأة إلى الصفر، فإن المثالية لا تصف وضعًا حقيقيًّا. وهكذا، بتقديم وصف لسيمنطيقيا نظرية، لا نهتم بأن نسأل "ما الغاز المثالى؟" لأن الإجابة واضحة: لا يوجد. لكننا نهتم بأن نسأل "كيف نصف غازا مثاليا؟" وتتم الإجابة على هذا السؤال بتقديم صيغة أو أخرى لقانون الغاز المثالى؟(١٢)

٥ـ النسيج المفتوح، والتحليلية، واختيار الإشارة

يقدم اختيار الإشارة طريقة واضحة لصياغة سمات مهمة فى اللغة اليومية. تأمل فى البداية ما وصفه فردريك وايزمان(١٣) بـ"النسيج المفتوح" للغة، أى احتمال الإبهام بمصطلحاته الوصفية(١٤). والمقصود هنا أن أى مصطلح، حتى إذا خلا من الإبهام فى حقل معين من المواضيع، يحتمل أن يكون مبهما فى حقل افتراضى موسع.

يتخيل وايزمان مخلوقا يشبه القط "كبر وصار عملاقا... أو يمكن أن يُبعَث من الموت"، ويأخذ هذا المخلوق المتخيل ليوضح "أننا يمكن أن نفكر فى مواقف لا نستطيع فيها أن نتأكد مما إن كان شىء ما قطا أو حيوانا آخر (أو جن)."(١٥) المسألة هى

---

(12)Elgin, With Reference to Reference, p. 49.

(١٣) فريدريك وايزمان (١٨٩٦-١٩٥٩): عالم رياضيات وفيزياء، وفيلسوف نمساوى (المترجم)

(14) Friedrich Waismann, "Verifiability," Processing of Aristotelian Society, 19(supplement) (1945), 119-50. Reprinted in A. Flew, ed., Logic and Language (First Series, Oxford: Blackwell, 1951; and First and Second Series, Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1965), pp. 122-51.

(15)Ibid., (Anchor Books edition), p. 125.

كيف نفسر ادعاء وايزمان. هناك صعوبات خطيرة فى أية رؤية تأخذه إلى افتراض احتمال وجود قطٍّ عملاقٍ شاهدًا بَيْنيًا "للقط" فى حقل موسَّع نظريا. لأن الأشياء المحتملة، أولا، مغلفة فى غموض فلسفى لأنها تفتقر إلى مبدأ واضح للتفرد. وثانيا، حيث إن القط المحتمل ليس قطًّا على الإطلاق، فإن "القط"، مع ذلك، ليس قريبًا غير محدد لقط عملاق محتمل ومن ثم ليس ملتبسا فى الحقل المطروح الموسع نظريا.

لكن يمكن تفسير ادعاء وايزمان، ليس فيما يتعلق بالمواضيع البينية المحتملة، لكن فيما يتعلق بالتمثيل الفعلى (مثلا، الصور والأوصاف) لأنواع مناسبة. وقد ذكرنا استخدام "القط" فى تطبيق على أشياء مألوفة، ربما نبقى مترددين فى تطبيق "صورة قط" على لوحة لمخلوق يشبه القط مرسوم ليقف أعلى من مبنى "إمباير ستيت" أو ما يتصادف أنه الشىء نفسه، أو نعنون اللوحة "قطًّا". ربما يرتبك طفل فى عنونة صورة حمار وحشى، أو عدم عنونتها "حصانا"، مستخدما المصطلح الأخير لا ليدل على الإشارة إلى حصان بل ليختار الإشارة إليه.

ويمكن الآن رؤية أن النسيج المفتوح لا يعتمد على الامتداد النظرى لحقل معين لمصطلح أو إشارته المزعومة لمواضيع محتملة، لكنه يعتمد على عدم اليقين الذى تنطبق به مركبات الإشارة-الدلالة الخاصة به على المواضيع الفعلية. أى إن لكل مصطلح وصفى مركَّبًا مع "صورة-" أو "وصف-" أو "تمثيل-"، وهو فى كل حالة ملتبس بالنسبة لحقل ما. وبشكل أكثر بساطة، تنتهى أطروحة وايزمان إلى أن كل مصطلح وصفى غير مؤكد فيما يتعلق باختيار إشارته لموضوع فعلى.

نتناول الآن مسألة التحليلية *analyticity* التى نوقشت كثيرا فى اللغة اليومية، أو بتعبير مناسب، مسألة تحديد أى من تصريحاتها ضرورية، وأى منها عارضة. رأينا كيف نفسر نسيجا مفتوحا من خلال الإشارة إلى التمثيل الفعلى. ويمكن الآن اقتراح

تفسير مماثل للتحليلية. بالنسبة لمسائل مثل: (١) احتمال أن يوجد، أو لا يوجد، قِطٌّ بارتفاع أربعة طوابق، (٢) إن كان يمكن لقط أن يكون بارتفاع أربعة طوابق، (٣) إن كان يصح عَرَضًا فقط أنه لا يوجد قط بارتفاع أربعة طوابق (وليس كذلك بالضرورة)، (٤) إن كان عدم بلوغ ارتفاع القطط أربعة طوابق أمرا تركيبيا ***synthetic*** فقط وليس تحليليا قد يفهم تماما بوصفه تساؤلا عما إذا كانت بعض الأوصاف أو الصور أو الإشارات تمثل القطط أم لا.

على سبيل المثال، قد تكون رغبة شخص فى تسمية "حيوان يشبه قطا لكن ارتفاعه أربعة طوابق" وصفًا لقط فى صالح موقف إيجابى بالنسبة للأسئلة الأربعة السابقة؛ عدم رغبة الشخص يمكن أن تفهم بأنها تدل على موقف سلبى. ويمكن، بشكل أبسط، أن تعتبر استجابة رغبة شخص فى أن يعتبر "القط" اختيارًا للإشارة إلى الوصف السابق إيجابية، بينما يمكن اعتبار عدم الرغبة استجابة سلبية. أى إن الرغبة فى تسمية الوصف السابق باعتباره فى الحقيقة وصفا لقط يمكن أن تكون دليلا على الإقرار باحتمال وجود قط بارتفاع أربعة طوابق، والاعتقاد بإمكانية وجود قط بارتفاع أربعة طوابق، واعتبار صحة عدم وجود قط بارتفاع أربعة طوابق أمرًا عارضًا، أو غير ضرورى، واعتبار أن هذه الحقيقة مجرد حقيقة تركيبية وليست تحليلية.

عموما، إن عادات الشخص فى اختيار الإشارة لمصطلح معين قد يقال إنها تمثل الجزء الخاص به من التصريحات الصحيحة التى تتضمن استخدام المصطلح فى حقائق تحليلية أو تركيبية. ويمكن للنسيج المفتوح- أى عدم يقينية هذه العادات أو تضاربها فى التطبيق على موضوع ما- أن يعكس هوة هذا الجزء. ويمكن الآن رؤية أن أطروحة النسيج المفتوح، التى ناقشناها من قبل، تتضمن أن كل المصطلحات على هذا النحو حتى أن التصريحات الصيحيحة التى يظهر فيها مصطلح لا يمكن أن يقسمها أى شخص إلى حقائق تحليلية وتركيبية بشكل كامل. وتكون النتيجة أن التمييز بين التحليلى والتركيبى، كما وضحناه من قبل، ناقص دائما.

يتضمن النقل الاختيارى للإشارة إلى مصطلح تحول هذا المصطلح، "حصان" مثلا، مما يدل عليه، أى الأحصنة، إلى تمثيل ملائم ومواز، أى صور الأحصنة. ويماثل هذا التحول التوسع الاستعارى للعادات اللغوية، مما يساعد فى شرح التنوع فى أحكام التحليلى. بالخروج من عالم الاستنتاج أو الحدس شبه المنطقى وإعادة التأويل فيما يتعلق بالنقل الاستعارى والسيكولوجى والتعليمى، نستبدل بالمشكلة الفلسفية التقليدية الخاصة بالتحليلى أبحاثا فى التفاعلات الدقيقة لاختيار الإشارة والدلالة فى سياق التعليم والممارسة الرمزية التالية"[16].

---

(١٦) يعتمد القسم السابق على مناقشة لى فى "ما وراء الحرف"، ص ٥١-٥٧.

القسم الثانى
الرمز والالتباس

الفصل الثالث

الالتباس فى اللغة[1]

ما الالتباس؟ تحت أى شروط تكون الكلمة ملتبسة؟ ندعى جميعا لأنفسنا براعة عملية فى اكتشاف الالتباس، لكن النظرية الالتباس فى حالة مؤسفة. يهتم المنطقيون والفلاسفة عادة بالالتباس بوصفه عيبا فى براهين الآخرين أو خطرًا عليهم حماية خطابهم الجاد منه. ولا يتمتع نقاد الأدب، المدركون للقيم البلاغية للتعبير الملتبس، بقدر مساو من الحساسية للاحتياجات الفلسفية للوضوح والنظام. وهكذا تبقى الأسئلة التحليلية العامة فى معظمها غير مستكشفة، بينما تعانى التفسيرات المكررة عادة من مشاكل خطيرة متنوعة.

يقال إن كلمة، مثلا، ملتبسة إذا تضمنت معانى أو أحاسيس مختلفة، أو إذا كانت تمثل أفكارا مختلفة. لكن الكيانات الشبح من قبيل المعانى أو الأحاسيس أو الأفكار لا تقدم إلا شبحا للتفسير إلا إذا كان من الممكن، وهذا يبدو بعيد الاحتمال، أن تُشيَّد بوضوح بوصفها أشياء قابلة للعد يمكن تحديد علاقتها ببعضها البعض وبالكلمات بشكل مستقل. وفى أفضل الأحوال، يمكن اعتبار هذه الكيانات أقانيم لمحتوى مجموعات من التعبيرات المترادفة، ويعتمد التحديد على مفهوم غامض جدا للترادف.

---

(١) ظهر "اللغة والالتباس" بعنوان:

"Ambiguity: An Inscriptional Approach" in Richard Rudner and Israel Scheffler, eds., Logic and Art: Essay in Honor of Nelson Goodman (Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1972, now Atascadero, Calif.: Ridgeview), pp. 251-72.

وفى سياق أكثر تحديدا، توصف كلمة بالالتباس إذا كانت لها قراءات معجمية مختلفة، أى إذا ارتبطت بتعبيرات فعلية مختلفة فى المعجم. لكن أى معجم نختار، وكيف يؤلف؟ هل يمكن صياغة المبادئ التى اختيرت بها قراءاته بوضوح: هل يمكن أن نثق فى أنها لا تلجأ إلى أحكام غير تحليلية عن الالتباس يصدرها مؤلف المعجم؟

وعلينا، أيضا، أن نسأل عما يتكون منه الاختلاف المرتبط بالقراءات. لا يفترض فقط أن تكون مختلفة لكن يفترض أيضا ألا تكون مترادفة؛ وهكذا يفترض المعيار المقترح للالتباس، دون تقديم إجابة على السؤال المزعج عن الترادف. بدلا من ذلك، يمكن اقتراح أننا لا نهتم بالتعبيرات الفعلية المختلفة بل بالقراءات المجردة المختلفة، بقراءة تتشكل الآن بوصفها كينونة متعمدة ترتبط بمجموعة من التعبيرات المترادفة؛ مرة أخرى يعتمد تفرد القراءات على الترادف، ويعود بنا افتراض هذه الكيانات المزعومة إلى المعانى أو الأحاسيس مرة أخرى.

وبالإضافة إلى ذلك، يفشل المعيار فى أفضل الأحوال فى تقديم شرط كاف، لأن القراءات غير المترادفة، بصرف النظر عن طريقة بنائها، ربما تشير إلا التعميم وليس الالتباس. بالنسبة لكلمة "قافلة ***caravan***"، على سبيل المثال، نجد القراءتين التاليتين:(٢)

(١) مجموعة من المسافرين يقطعون الرحلة معا عبر الصحراء أو مناطق معادية.

(٢) مجموعة من المركبات تسافر مجتمعة.

هل من الواضح أن هاتين القراءتين تشيران إلى التباس كلمة "قافلة"، ولا تبرزان منطقتين لاستخدامها العام غير الملتبس؟

---

(2) The New Merriam-Webster Pocket dictionary (New York: Pocket Books, G.&C. Merriam, 1964), p. 72.

أخيرا، هل يفترض تنقية التعبيرات التى تمثل القراءات نفسها مـن الالتبـاس؟ إذا لم تنق، لا يمكننا أن نتناول انعدام القراءات غير المترادفة لكلمة معينة لنـدلل عـلى خلوها من الالتباس. ومن الناحية الأخرى، لتكون القراءات نفسها غير ملتبسة يبقى المعيار، كله، دائريا.

١ـ الالتباس الأولى

تشترك الفرضيات التي تناولناه للتو فيما يلي: بين الكلمات والأشياء التـى تـدل عليها، تتدخل كيانات إضافية تمثل جذر الالتباس- معـان أو أحاسـيس أو أفكـار أو قراءات- وهى كيانات تفردها أو دورها التفسيرى مبهم، وتشمل، على أقـل تقـدير، اللجوء إلى مفهوم الترادف، وهو مفهوم مثير للجـدل. هـل يمكـن إحـراز أى تقـدم بتنظيف السجل، والتبرؤ من هذا التدخل تماما والاكتفاء بالكلمات والأشياء العادية؟ فى الحقيقة، هل يمكن بمقاربة نقشية، تتناول نـماذج الكلـمات فقـط وتخـضع لمفهـوم الأنواع المجردة المرتبطة بها، أن نطور تحليل الالتباس؟ لمثل هذه المقاربة مزايا تتجلى فى مناطق إشكالية أخرى[3]، ولها مزية أساسية: تعترف مقاربات أخرى بالكيانـات التـى تتطلبها، وهكذا لا تفترض فى ذاتها شيئا مثيرا للخلاف.

يمكن وضع تخطيط لتعليق نقشى مبسط على النحو التالى: نعالج نماذج مكتوبة فقط، ولا نتناول، من بينها، إلا النماذج المسندة. وتُعطَى هذه لنا، مع ذلك، منغمسة فى

---

(3) *See, e.g., Nelson Goodman and Willard Van Orman Quine, "Steps Toward a Constructive Nominalism," Journal of Symbolic Logic, 12 (1947), 105-22; Chap. 11 of Nelson Goodman, The Structure of Appearance, 2nd ed. (Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1966); Israel Scheffler, The Anatomy of Inquiry (New York: Knopef, 1963), Part I, secs. 6 and 8.*

سياقات طبيعية، تمكننا، عموما، من الحكم على بعض من علاقاتها الدلالية. ثم نسأل بالنسبة لأى نموذجين مسندين "x" و"y":

(١) هل هجاء "x" و"y" متماثل بالضبط، أى إنهما نسختان متطابقتان؟

(٢) هل "x" و"y" متباعدان امتداديا، أى هل يدل كل منهما على ما لا يدل عليه الآخر؟

بافتراض أن الإجابة على هذين السؤالين فيما يتعلق بالنموذجين "x" و"y" تأتى بالإثبات، نقول إنهما ملتبسان فيما يتعلق بعلاقة كل منهما بالآخر. وأيضا، بالنظر إلى النموذج "x" ببساطة، نعتبره ملتبسا إذا كان هناك نموذج "y" ملتبس فى علاقته به.

يحتاج هذا التعليق، بالطبع، إلى أن يطرح بشكل نسبى فيما يتعلق بالخطاب "D" ليصبح مؤثرا لأنه، كما ينص، يميز النموذج "x" باعتباره ملتبسا إذا كانت له صورة طبق الأصل متباعدة امتداديا فى لغة أخرى أو سياق بعيد. إن الشرط الذى يضعه ضعيف جدا، ومن ثم، لا يقنع إلا بنماذج مسندة أكثر بكثير (وربما كلها) من تلك التى تعتبر ملتبسة عادة. إن تلبية النموذج "x" لهذا الشرط يعنى أنه متناغم مع كونه غير ملتبس تماما فى فضاء خطاب محدود الاهتمام. وهكذا نضخم التعليق بإضافة أن "x" ملتبس فى خطاب الاحتواء "D" إذا وإذا فقط كان "x" ينتمى إلى "D" وملتبس فيما يتعلق بنموذج ما فى "D".

ومن المؤكد أن الاقتراح الذى وضعنا خطوطه محدود. إنه يقتصر على النماذج المسندة ولا يتعامل مع الأنواع الأخرى من نماذج الكلمات أو سلاسل كلمات بطول جملة أو أكثر. ولا يقدم أى تعليق لأشكال الالتباس التركيبى، ولا يعالج إلا الالتباس السيمنطيقى. ويبقى أنه يغطى تنوعا لا يمكن إنكار أهميته، من النوع الذى اهتممنا به

منذ البداية والتعليقات السابقة التى وجدنا أنها ناقصة فى مناقشتنا السابقة. ونشير هنا إلى الاقتراح الحالى بوصفه يقدم مفهوما أوليا (نقشيا) للالتباس.

٢ـ سمات الالتباس الأولى

يقدم نيلسون جودمان فكرة الاقتراح السابق من منظور الاهتمام الأساسى بالمصطلحات المؤشرة:

بشكل تقريبى، تكون الكلمة مؤشرا ***indicator*** إذا... كانت تعين شيئا لم تعينه نسخة مطابقة من الكلمة. وهو أمر واسع الانتشار حقا، يتضمن المصطلحات الملتبسة كما يتضمن ما يمكن أن يعتبر مؤشرات حقيقية، من قبيل الضمائر؛ لكن تحديد الفئة الأضيق من المؤشرات الحقيقية عمل دقيق ولا نحتاج إليه لأهدافنا الحالية(4).

الفئة الشاملة هى، من منظور اهتماماتنا الحالية، فئة الالتباس، بمؤشرات تشكل مجموعة فرعية من المصطلحات الملتبسة، يمكن تمييزها تقريبا بحقيقة أن التنوع الامتدادى عبر نسخ المؤشر ترتبط، بطريقة بسيطة ومنظمة نسبيا، بالسمة السياقية لهذه النسخ المطابقة. وهكذا يشير [الضمير] "أنا ***I***" عادة إلى منتجه الخاص وتشير [كلمة] "الآن" إلى وقت مناسب يقع فيه إنتاجه الخاص. وتتكون مجموعة فرعية أخرى بمصطلحات استعارية، بمسند استعارى فى "***D***" يمكن توصيفه تقريبا بأن بداخله نسخة مطابقة بامتداد متباعد يرتبط بنسخته الخاصة، ويقدم النظير الأدبى الأخير، بطريقة ما، مفتاحا لتطبيق الأول.

يمكن تمييز الالتباس الأوّلى، كما شرحنا من قبل، عن التعميم بأن نموذجا ملتبسا فى "***D***" يجب أن يبتعد امتداديا من نسخة ما مطابقة له فى "***D***". إذا لم يوجد مثل هذا الابتعاد، فإن حقيقة تطبيق نموذج على أشياء كثيرة يدل فقط على أنه عام،

(4) Goodman, The Structure of Appearance, p. 362.

بصرف النظر عما قد تكون عليه هذه الأشياء من اختلاف، وعن معايير التماثل التى يمكن اختيارها. إن دلالة "مائدة" على الموائد الصغيرة كما تدل على الموائد الكبيرة لا يبرهن على التباسها لكنه يبرهن فقط على اتساع قابليتها للتطبيق. ورغم صعوبة التطبيق فى بعض الحالات، يكون التمييز فعالا فى حالات أخرى كثيرة. فى جملة "يحتوى هذا الكتاب على جدول *table* محتويات فى صفحة ٤"، يبتعد نموذج "الجدول" المكون يبتعد امتداديا عن النسخ المطابقة التى تدل على مواد من الأثاث(٥). تعتمد الحجج الفلسفية عما إذا كان ينبغى اعتبار مصطلح حاسم، مثل "يوجد"، على سبيل المثال، ملتبسا، أو مجرد مصطلح عام، طبقا لمعايير نظرية. ومع ذلك تختلف مشكلة استقرار بناء مصطلح لأغراض نظرية خاصة مختلفة عن مشكلة الحكم على موضوع الالتباس مقابل التعميم باعتبارها تؤثر على المصطلحات العادية فى خطابات معينة. وعلى أية حال، يمكن توضيح فحوى حتى القضية الفلسفية بالتمييز.

ويمكن أيضا تمييز الالتباس الأولى عن الإبهام *vagueness*، حيث يشمل الأخير قدرا من عدم التحديد أو التناقض فى حسم إمكانية تطبيق مصطلح على موضوع. حيث يمكن أن يكون "*x*"، فى "*D*"، غير ملتبس لكنه مبهم مقارنة بالموضوع "*o*"، كل نسخه المطابقة غير محددة بالمثل فيما يتعلق بـ"*o*". فى المقابل، يمكن أن يكون "*x*" و"*y*" ملتبسين فى علاقتهما معا فى "*D*"، ولا يظهر إبهام أى منهما مقارنة بأى "*o*" فى مجال اهتمامنا. تقدم المؤشرات الأمثلة الأكثر إثارة، إن لم تكن الوحيدة. ويمكن أن نتخيل أنه يمكن حسم كل من النماذج العديدة للضمير "أنا *I*"، فى "*D*" معين، بوضوح فى دلالته، لكنه يبقى مختلفا عن أى من النسخ الأخرى المطابقة فى "*D*".

---

(٥) تستخدم كلمة "*table*" فى الإنجليزية للدلالة على المائدة وأيضا على جدول محتويات فى كتاب (المترجم).

لا يتفق الالتباس الأولى، إذًا، مع الفهم المعتاد إطلاقا. إنه يتكون من تنوع ممتد ضمن النسخ المطابقة، وقد يكون كل منها، مع ذلك، محددا تماما فى طريقة استخدامنا له. وبالعودة إلى لغة الأنواع، يمكن أن نقول إنه سمةٌ لتنوع النوع وليس ضربا من التنوع يميز نموذجا مفردًا؛ وبالإضافة إلى ذلك، قد لا يُحِدث تنوع النوع أية مشكلة فى القرار. ومن الناحية الأخرى، نعلن غالبا، حين نصف تعبيرا بأنه "ملتبس"، أن هناك مشكلة فى التوصل إلى تفسيره فى حالة معينة، وأن بعض التردد يصيب النموذج المفرد. وكثيرا ما لوحظت هذه النقطة. يكتب هوسبرز،[6] على سبيل المثال، "إن كلمة 'الالتباس' نفسها تكون أحيانا محدودة لتعنى مجرد التباس مضلل."[7] ويميز ريتشمان "الالتباس السيمنطيقى"، بوصفه امتلاك تعبير لأكثر من معنى، عن "الالتباس السيكولوجى"، بوصفه حدوث تعبير ملتبس سيمنطيقيا فى سياق يكون فيه التفسير المقصود غير واضح[8]. ويشير كوين إلى أنه "يُفترَض وجود الالتباس فى التردد بين المعانى."[9] وقد تخلينا هنا عن مفهوم المعانى، هل يمكن أن نعلق على التردد فيما يتعلق بالنموذج الفردى، وهى سمةٌ لا يتضمنها الالتباس الأولى فى ذاته؟

لاستيعاب هذا التردد كمجرد التباس يمكن أن نفقد النقطة الحاسمة، وكما يعبر ريتشمان: "يتضمن الالتباس السيكولوجى الالتباس السيمنطيقى"؛[10] ويجب أن

---

(٦) جون هوسبرز (١٩١٨-): فيلسوف أمريكى (المترجم).

(7) John Hospers, An Introduction to Philosophical Analysis (New York: Prentice-Hall, 1953), p. 23. Cited in R. J. Richman, "Ambiguity and Intuition," Mind, 68 (1959), 87.

(8) Ibid., and see the footnote, p. 87, where the point is credited to Bertram Jessup.

(9) Willard Van Orman Quine, Word and Object (New York: Technology Press of MIT and Wiley, 1960), p. 132.

(10)- Richman, "Ambiguity and Intuition," p. 87.

يكون التردد الذى يؤثر على نموذج معين مرتبطا بحقيقة أن نوعه ملتبس. لكننا بالفعل عكسنا صورة تنوع النوع فى مفهوم الالتباس الأولى، ومن ثم تكون مشكلتنا ربط التردد فى المسألة المطروحة هنا بالالتباس الأوّلى. افترض إذًا أن "z" و"y" نسختان متطابقتان من "x" ومتباعدتان امتداديا، ومن ثم ملتبسان معا فى خطاب "D" يحتوى الاثنتين؛ وبالإضافة إلى ذلك، لنفترض أن "D" تحتوى "x" أيضا. نفترض الآن أن "x" متضمنة فى سياق لا يستبعد كونها مرادفة امتداديا لأى من "z" أو "y". ولنبسِّط المثال، نستبعد أيضا أية نسخة أخرى مطابقة من "x" ليست مرادفة امتداديا لـ"z" أو "y". الآن، باعتبار "x" مرادفة امتداديا لـ"z" أو "y" نتمكن من اتخاذ قرار واضح فيما يتعلق بامتداد "x". ويقدم كل من هذين التفسيرين فهما جيدا لسياق التضمين المناسب، وقد نتخيل أنه أكثر بساطة أو ملاءمة من أن ننسب لـ"x" امتدادا جديدا تماما بمعنى مساو. ويمكننا أى تفسير منهما من فهم أن النَّسَب يتحقق فى السياق المطروح بوجود "x". لكننا لا نستطيع فى الحقيقة أن نجد سببا كافيا فى هذا الموقف لنأخذ قرارنا، لأن القرارات التى يتم الاختيار بينها معقولة بالقدر نفسه. لاحظ أنه إذا كان "x" نموذجا مسندا متصلا باسم موضوع "o"، فإن ترددنا لا يرتبط بحقيقة أنه يقال إن "o" يقع فى امتداد "x"، لكنه بالأحرى يرتبط بما يحققه استخدام "x"، أى بحقيقة امتداد "x": هل "o"، بشكل خاص، أكد أنه يقع فى امتداد "z" أو "y"؟ هنا مثال نقشى، يمكن تعميمه بسهولة، لما يسميه كوين "التردد بين المعانى"، كون التردد مسألة وضع "x" مع نسخة ما متباعدة، تقدم كل منها فى ذاتها مفتاحا محددا لتفسير مقبول(١١). وحيث إن "x" يتميز بمثل هذا التردد، نصفه بأنه ملتبس-I (مقابل السياق c)(١٢).

---

(١١) يتفق التفسير المفترض هنا مع مفهوم أن التباس الحدث يستلزم "التباسا سيمنطيقيا". بالطبع، ربما يكون هناك حالات متشابهة حيث يتعلق التردد بصف "x" مع نسخ متباعدة وغير متطابقة من نوع مناسب.

(١٢) I: اختصار ***indecision*** (تردد). c: اختصار ***context*** (سياق) (المترجم).

٣ـ مشكلة جديدة: قناطير خضراء

حتى الآن، قُدِّم الالتباس الأوَّلى بوصفه تعليقا على ما يعرف بتنوع النوع، وفُسِّر "التباس الحدث" بالالتباس الأولى مقترنا بلجوء إلى الثراء النسبى لسياق النموذج المتوفر. هل هذه القصة كاملة؟

يلاحظ ريتشمان الحالة التالية، التى تقدم لنا مشكلة جديدة. يكتب: "'القنطور الأخضر' مصطلح ملتبس حيث أنه قد يستخدم ليعنى قناطير ذات لون معين، أو قناطير على درجة معينة من الخبرة؛ لكن الفئتين المشار إليهما متماثلتان، لأنهما فارغتان."(١٣) والآن تأمل أى نموذجين إنجليزيين "*x*" و"*y*" "للقنطور الأخضر". رغم إنهما متطابقان، إلا إنهما ليسا متباعدين امتداديا، وهكذا يخلوان من الالتباس الأولى. واجهنا، بالإضافة إلى ذلك، جملة غير معتادة مثل

قابلت فى حلمى حميرا وحشية خبيرة وقنطورا أخضر،

إذا لم نقرر أى تفسير نستقر عليه لنموذج "القنطور الأخضر"، لا يمكن لنا أن نفسر ترددنا كما تعاملنا من قبل مع التباس الحدث. لأننا احتجنا إلى نسخ متطابقة من نموذج متردد بامتدادات متباعدة، بينما كل نسخة مطابقة من نموذجنا المتردد عن "القنطور الأخضر"، فى حقلنا الفعال، له الامتداد (المنعدم) نفسه. وهكذا لا نستطيع أن نفترض أن يكون ترددنا الحالى مسألة وضع نموذج مع نسخة متطابقة بامتدادات متباعدة.(١٤) وبالإضافة إلى ذلك، إذا وجدنا جملتين بسياق كاف لحل التردد فى المسألة المطروحة، مثلا:

---

(13) *Richman, "Ambiguity and Intuition," p. 88.*

(١٤) إن التفسيرين فى المسألة المطروحة نفسيهما متماثلان فى الامتداد، وهكذا لا يمكن أن يُعزى التردد إلى متغير الامتداد، بشكل مستقل عن توفر النسخ المتطابقة المتباعدة أو عدم توفرها.

(١) كان فى حفلة الشاى جريفين أصفر، وهرميس أرجوانى، وقنطور أخضر، و

(٢) رغم إن معظم القناطير الحالية كانت ترتع جيدا فى النعم الاجتماعية، كـان هنـاك أيضا قنطور أخضر، جعلته رعونته يتضايق بوضوح،

لا نزال فى حاجة إلى التعليق على تفسيرنا لنموذج "القنطور الأخـضر" فى (١) بأنه مختلف فى المعنى عن نسخته المطابقة فى (٢)، رغم ترادفهما الامتدادى. مم يتكـون اختلافهما فى المعنى، مفشلا الالتباس الأولى؟

من الجدير بالذكر هنا أن المشكلة العامـة لتـشابه المعنـى (أو الـترادف) عكـس مشكلة الالتباس. تهتم الأولى بالـشروط التـى تجعـل لكلمتـين المعنـى نفـسه، وتهـتم الأخيرة بالشروط التى تجعل للكلمة نفسها معانى مختلفة. بينما تسأل الأولى عما يجعـل لكلمتين المعنى نفسه، يمكن أن نقول إن الثانية تسأل متى نعبر عـن معنيـين بالكلمـة نفسها. فى مناقشة المشكلة الأولى، استنتج نيلسون جودمان أنه لا توجـد كلمتـان لهـما المعنى نفسه، لكنه كان ينظر للكلمات بوصفها أنواعـا[١٥]. وتتنـاول مناقـشات أخـرى لأفكاره فى أبحاث لريتشارد روندر وبيفرلى روبنز وجودمان امتداد هـذه الأفكـار إلى النماذج[١٦]. وحيث إن مشكلة الالتباس عكس مشكلة تشابه المعنى، من الجـدير رؤيـة إن كان الامتداد النقشى الذى أشرنا يتصل بمشكلتنا الحالية. ونرى أنه يتصل، وبطرق غير متوقعة.

---

(15) Nelson Goodman, "On Likeness of Meaning," Analysis, 10 (1949), 1-7.

(16) R. Rudner, "A Note on Likeness of Meaning," Analysis, 10 (1950) 115-18; B. L. Robbins, "On Synonymy of Word-Events," Analysis, 12 (1952), 98-100; N. Goodman, "On Some Difference About Meaning," Analysis, 13, (1953), 90-6.

٤ـ الاختلاف فى المعنى

فى تناول الالتباس، حققنا بعض التقدم باللجوء إلى التباعد الامتدادى لكننا واجهنا صعوبة فى حالات يستمر فيها الالتباس دون وجود هذا التباعد. ورأينا أن تماثل الامتداد لا يزيل فى كل الحالات اختلافات المعنى المرتبط باختلاف النسخ المطابقة. ويشكل النقص المتوازى المشكلة الرئيسية التى يطرحها مقال جودمان "عن تماثل المعنى": لا يضمن تماثُل الامتداد تماثلَ المعنى فى حالة الكلمات، أى الأنواع. تختلف كلمة "قنطور" وكلمة "هرميس"، مثلا، فى المعنى رغم عدم اختلافهما فى الامتداد.

وللتعليق على هذه الحقيقة، يقترح جودمان أننا لا نحتاج فقط إلى وضع امتدادات الكلمتين نفسيهما فى الاعتبار (ما يسمى الامتدادات الأساسية)، لكننا نحتاج أيضا إلى أن نضع فى الاعتبار مركباتهما المتوازية (ما يسمى الامتدادات الثانوية). يتكون زوج من المركبات المتوازية بوضع إضافة متماثلة لكل من الكلمتين المطروحتين؛ وهكذا بإضافة "صورة" إلى "قنطور" و"هرميس"، يكون لدينا الزوج المتوازى "صورة قنطور" و"صورة هرميس". والآن، رغم عدم وجود "قناطير" أو "هرامس"، يوجد بالتأكيد صور للقنطور وصور للهرميس، وهما، بالإضافة إلى ذلك، مختلفتان. رغم إن الكلمتين الأصليتين لهما الامتداد نفسه، تختلف المركبات المتوازية فى الامتداد. ومن ثم تأتى فكرة جودمان عن أن اختلاف المعنى بين كلمتين مسألة ترجع إلى اختلافهما فى الامتداد أو فى أى من مركباتهما المتوازية. للمصطلحات، عموما، المعنى نفسه فقط إذا كان لهما الامتدادان الأساسى والثانوى نفسيهما.

ويعمِّم الاقتراح أكثر ليغطى حالات تقدم فيها إضافة "الصورة" مصطلحا بامتداد منعدم؛ إن "صورة رائحة لاذعة" و"صورة رائحة حادة"، مثلا، لهما الامتداد

(المنعدم) نفسه لأن أيا منهما لا تنطبق على أى شىء. ومع ذلك يمكن تكوين المركب بإضافات أخرى، ويبرهن جودمان على أن "الوصف" يكوّن لاحقة ***suffix*** يمكنها تقديم كل أشكال التمييز المطلوبة لكل زوج من الكلمات "***P***" و"***Q***". لأن أى نقش فعلى للصيغة "'***P***' التى ليست '***Q***'" شىء فيزيائى يدل عليه المركب "وصف-***P***"، وليس المركب الموازى "وصف-***Q***". وأى نقش فى صيغة "'***Q***' التى ليست '***P***'" ينتمى إلى الامتداد "وصف-***Q***" لكنه لا ينتمى لامتداد "وصف-***P***". وهكذا، يختلف امتداديا "وصف رائحة حادة" و"وصف رائحة لاذعة" حيث ينطبق الأول، وليس الثانى، على كل نقش فى الصيغة "الرائحة الحادة التى ليست رائحة لاذعة"، والعكس بالعكس. وهكذا، حتى لو كانت كل الروائح الحادة لاذعة وكل اللاذعة حادة، فإن مصطلحى "رائحة حادة" و"رائحة لاذعة" مختلفان فى المعنى. وينتج عن الاقتراح أنه "لا توجد كلمتان مختلفتان لهما المعنى نفسه."(١٧)

سعى بحث جودمان إلى استبعاد الإشارة إلى الصور الذهنية والمعانى والمفاهيم والاحتمالات، الخ، وإلى اللجوء فقط إلى مفهوم الامتداد أو التطبيق على أشياء فيزيائية. لكنه اعتبر حوامل ***bearers*** الامتداد مصطلحات، أى أنواع كلمات، رغم إنه، كما اعترف بعد ذلك، كان يتمنى صياغة نهائية لتعاليمه تؤيد النقوش أو الأحداث الحقيقية فقط، أى ما يسمى عادة "نماذج". وفى الحقيقة، ما نتيجة مد اقتراحه بشكل صريح إلى النماذج؟ وبشكل خاص، ما نتيجة ألا يكون هناك نموذجان لهما المعنى نفسه؟ قد نلاحظ أن هذا يمكن أن يكون حتى استنتاجا أقوى من الاستنتاج الذى اقتُرِح من قبل بمثال "القنطور الأخضر". لأن الأخير كشف أن هناك شواهد تختلف

---

(17) Goodman, "On Likeness of Meaning," p. 6.

وفى "***On some Difference About Meaning***"، يقترح جودمان مركبات أسهل فى التطبيق للتأثير نفسه، مثلا "***Word*** ___ ***Literal English.***"

فيها النسخ المطابقة فى المعنى حين يكون لها الامتداد نفسه. والاستنتاج الأقوى بأنه لا يوجد نموذجان لهما المعنى نفسه تحت أى ظرف يتجاوز بوضوح افتراض القناطير الخضراء. ويتضمن أنه يوجد نوع من الالتباس يبقى دائما حتى بعد استبعاد الالتباس الأوَّلى. لكن هل يتبع هذا الاستنتاج الأقوى اقتراح جودمان الذى أعيدت صياغته لتنطبق على النماذج؟

يبرهن رودنر على أنه يتبعه. فى التصريح *S*، "*A rose is a rose* [الوردة وردة]"، يشار إلى المصطلح الخامس [كلمة *rose* الأخيرة] وليس المصطلح الثانى [كلمة *rose* الأولى] بالمصطلح "*PS5*"،[١٨] ويُعرَّف بأنه "وصف لوردة يوجد فى الموضع الخامس فى التصريح *S*." ويقول رودنر إن ذلك يستتبع أن يكون النموذجان الثانى والخامس مصطلحين مختلفين، لكن حيث يستنتج جودمان أن المصطلحات المختلفة لا يمكن أن يكون لها المعنى نفسه، يختلف هذان النموذجان فى المعنى بالضرورة، رغم إنهما نسختان متطابقتان.[١٩]

وهكذا تصبح المناقشة السابقة عرضة للانتقاد التالى: بينما توضح فى الحقيقة أن النموذج الأول "للوردة" والنموذج الثانى "للوردة" فى *S* كيانان مختلفان، لا توضح أنهما يشكلان مصطلحين، أو كلمتين، مختلفين، مما قد يكون مطلوبا بالنسبة لهما ليمثلا بوضوح تعميم جودمان بأن الكلمات المختلفة لا يمكن أن يكون لها المعنى نفسه. ويرى رودنر أن من المؤكد أن "*PS5*" من البديهى مسند للكلمات، وليست مجرد نماذج، لكن من الصعب أن يبدو هذا فى صلب الموضوع. ليس التطبيق البديهى لـ"*PS5*" هو القاطع هنا، لكن ما إن كان من الممكن أن يتبين أن نموذجَى "الوردة" هنا يقعان فى إطار تعميم جودمان، بتلبية اعتبارات خاصة يتأسس عليها التعميم

(١٨) أى المسند *predicate* الخامس فى التصريح *statement*: المترجم.

(19) Rudner, "A Note on Likeness of Meaning,", p. 116.

نفسه. ورغم كل شيء، يَنْتُج هذا التعميم، المصوغ لأنواع الكلمات، من مناقشة خاصة حول الامتدادات الأساسية والثانوية. ومن ثم، لا يكون السؤال، إن كانت النماذج تسمى أحيانا "كلمات"، ولكن إن كان يمكن مد هذه المناقشة الخاصة إلى حالة النماذج باعتبارات مستقلة. ومع ذلك، لا يقدم رودنر هذه الاعتبارات. يلاحظ أنه "إذا تبنى المرء ببساطة موقف أن النقوش وأجزاء النقوش ذات معنى، يمكن للمرء أن يواصل ويقول ليس هناك نقش 'تكرارى' [مثل "الوردة وردة"] تحليلي؛ لأنه لا يوجد جزءان من مكوناته لهما الامتدادات الأساسية والثانوية نفسها."(٢٠) لكن مناقشته، مع ذلك، لا توضح النقطة الأخيرة. إنها توضح أن مسندا ثالثا، "*PS5*"، له فى امتداده نموذج وليس الآخر من نموذجى رودنر "للوردة"، لكن المناقشة تقدم مبررا لافتراض أن هذين النموذجين نفسيهما ليس لهما امتدادات متماثلة، أساسية وثانوية.

قدمت بيفلي روبنز نقدا لبحث رودنر،(٢١) لم يبرهن فقط على أن رودنر فشل فى استنباط استنتاجه القوى من اقتراح جودمان الخاص بأنواع الكلمات، لكن الاستنتاج القوى لا يتبعه فى الحقيقة. معلقة على الفقرة التى اقتبسناها من رودنر للتو، حتى تأثير أنه لا يوجد نموذجان لهما الامتدادات الأساسية والثانوية نفسها، تطرح المسألة الحاسمة كما هو الحال بالنسبة لوجود المركبات المناسبة فى حالة النماذج، تكون المركبات مطلوبة لتقييم الامتداد الثانوى. وتكون الإشارة إلى الامتداد الثانوى، بدورها، حاسمة لأن النموذجين يمكن أن يكون لهما بجلاء الامتداد الأساسى نفسه، تعتمد الأطروحة القوية بعدم وجود نموذجين لهما المعنى نفسه على أنهما لا يكون لهما أبدا الامتدادات الثانوية نفسها. ويعتمد هذا، كما هو مقترح، على التباعد الامتدادى لبعض مركباتها المتوازية. لكن ما المركبات المتاحة فى حالة النماذج؟

(20) *Ibid., p. 117.*

(21) *Robbins, "On Synonymy of Word-Events."*

على عكس نوع الكلمة، التى يمكن دائما افتراض أن مركباتها (طبقا لفرضيات أفلاطونية كلاسيكية) موجودة، لا يمكن افتراض وجود مركب لنموذج عيانى؛ النوع المجرد للكلمة قابل للتكرار بينما النموذج غير قابل. وإذا كان لنموذجين

أن يكونا مكونين للمركب، يجب أن يوجدا بالفعل أو يكونا قد وجدا بوصفهما علامات أو أصوات كثيرة جدا فى هذه المركبات... وعموما، إذا اشترطنا أن تتكون المركبات المناظرة لحدثين مسندين [نموذجين] بإضافة الحدثين المسندين نفسيهما، فإن معظم الأحداث المسندة، لأنها غير مركبة، تفتقر إلى امتداد ثانوى. وضمن هذه الأحداث المسندة، تكون تلك التى لها امتدادات أساسية متماثلة مترادفة، حيث يكون لها أيضا الامتدادات الثانوية نفسها لأنه لا يوجد لها أى امتداد.

وهكذا تستنتج روبنز أن التطبيق الصارم لمعيار جودمان عن تشابه المعنى بالنسبة للنماذج يقدم الكثير جدا من الأزواج المترادفة، "على سبيل المثال، أى حدث-'قنطور' وأى حدث-'هرميس' غير مركب، يكون له المعنى نفسه."[22]

مع ذلك، يمكن أن نفسر تركيب النموذج ليس بانغماسه الحرفى فى نموذج أكبر، لكن بانغماس أى من نسخه المطابقة فى ذلك النموذج. وكما تعبر روبنز، يمكننا أن نأخذ التصريح (بالنسبة للنموذجين *I1* و *C1*):

يحدث *I1* فى المركب *C1*.

باعتباره يقول:

نسخة من *I1* جزء من نسخة من *C1*.

يتحاشى مثل هذا التفسير صعوبة أن كل نماذج "قنطور" ليس حرفيا جزءا من مركب يجب أن يقال إن له المعنى نفسه الذى لكل نماذج "هرميس". لأننا يمكن أن

---

(22) Ibid., p. 99.

نفترض، أو نشيد بإرادتنا، مركبا مناسبا، وليكن مثلا نموذج "صورة قنطور" يحتوى نسخة مطابقة "للقنطور" بوصفها مكوِّنًا، ويمكن أن نفترض أو نشيد بقدر متساو نموذج "صورة هرميس" يحتوى نسخة مطابقة "للهرميس" بوصفها مكوِّنًا. ويمكن الآن للتباعد الامتدادى لهذه النماذج المركبة الأخيرة أن يوضح اختلافا فى المعنى ليس فقط بين المكونات الفعلية للكلمة الأولى فيها، ولكن أيضا بين كل نسخة لأحد هذه المكونات وكل نسخة للمكون الآخر. لأنه بالمفهوم الممتد لروبنز عن "حدث فى مركب"، كل نموذج يحدث فى كل مركب له فيه نسخة مطابقة بوصفها مكوِّنا.

لكن بهذا المفهوم الممتد، كل نموذجين كل منهما نسخة للآخر فى المركبات نفسها بالضبط، تكون علاقة النسخة انعكاسية، ومتناسقة، وانتقالية. وتستنتج روبنز: "ونتيجة لذلك إذا كان لحدثين مسندين من هذه الأحداث الامتداد الأساسى نفسه، يكون لهما الامتدادات الثانوية نفسها. ويكون لحدثى 'الوردة' فى مثال رودنر 'الوردة وردة'، على العكس من جداله، المعنى نفسه."(٢٣) معلقا على التبادل بين رودنر وروبنز، استنتج جودمان، فى بحث تال، أن تطبيق أطروحته على النماذج لا يقدم النتيجة القوية بأن كل نموذجين يختلفان فى المعنى، لكن "فقط كل حدثين [نموذجين] لكلمة لا يكون كل منهما نسخة مطابقة للأخرى يختلفان فى المعنى."(٢٤)

٥ـ نتائج لمشكلتنا الجديدة

إن القول بأنه لا توجد كلمتان لهما المعنى نفسه إنكارٌ للترادف. والقول، أيضا، بأنه لا يوجد نموذجان لهما المعنى نفسه تأكيد لالتباس قوى جيدا بحيث يصيب كل أزواج النُّسَخ المتطابقة مهما تكن. ويمكن لمثل هذا التأكيد أن يفسر مثالنا عن "القنطور

---

(23) Ibid., p. 100.

(24) Goodman, "On Some Difference about Meaning," p. 92.

الأخضر" بوضعه تحت تعميم عام: يختلف نموذجا "القنطور الأخضر" فى المعنى ببساطة لأن كل نموذجين يختلفان فى المعنى. لكن هذا التعليق، عن تعميم الالتباس بالنسبة لكل أزواج النماذج، يفشل فى شرح ما يميز مثالنا عن "القنطور الأخضر"، أى نسخ "القنطور الأخضر"، التى تشمل تفسيرات مختلفة يُعتقَد أنها تختلف فى المعنى: تشيد نسختان كلتاهما من هذه النسخ لتحديد لون القنطور، ولا تعتبرا مختلفتين فى المعنى، بينما سوف يفترض أن زوجًا فيه نسخة تحدد اللون والأخرى تحدد درجة الخبرة يتضمنان اختلافا فى المعنى. بلغة أخرى، يقدم لنا مثال "القنطور الأخضر" نسختين مميزتين تختلفان فى المعنى حتى لو لم يكن فيهما التباس أولى. إن القول بأن كل نموذجين يختلفان فى المعنى أطروحة قوية بدرجة تجعلنا لا تفسر الالتباس الخاص الذى يشكل مشكلتنا.

رأينا أنه لا يمكن افتراض أن هذه الأطروحة القوية تتبع معيار جودمان. كيف تكون مشكلتنا إذا قبلنا حجج روبنز؟ بافتراض أن نسختين متطابقتين بامتداد أساسى متماثل، لا يمكن أن يتباعدا فى الامتداد الثانوى حيث أنهما يحدثان فى المركبات نفسها. ويستتبع ذلك أن كل نسختين متطابقتين بالامتداد الأساسى نفسه يجب أن يكون لهما المعنى نفسه؛ ويعتمد تماثل المعنى بالنسبة للنسخ المتطابقة على تماثل الامتداد الأساسى وحده. وهذا الاستنتاج يتعارض مباشرة مع مثالنا عن "القنطور الأخضر". لأننا هنا لدينا نسخ متماثلة فى الامتداد الأساسى، لكنها مختلفة فى المعنى. وهكذا يتبين أن الموقف أكثر تعقيدا مما افترضنا. وبافتراض نسخ متطابقة لها الامتداد الأساسى نفسه، لا يمكن القول (مع رودنر) إن كل اثنتين منها مختلفتان فى المعنى، أو (مع روبنز) إن كل اثنتين منها متماثلتان فى المعنى. تكشف بعض هذه الأزواج عن تماثل بينما تكشف أخرى عن اختلاف. لكن على أى شيء يعتمد هذا التنوع؟

٦ـ التباس المكوِّن الاشتقاقى

ثمة إجابة تطرح نفسها على الفور وتتمثل فى أن نضع فى الحسبان امتدادات مكونات الكلمة كما نضع مركباتها. اعتمد المعيار الأصلى لجودمان على الإشارة إلى امتدادات الكلمتين الأصليتين نفسيهما، وامتدادات مركباتهما أيضا. وبتطبيق هذا المعيار على النماذج (كما رأينا) لا يمكن تفسير حالة "القنطور الأخضر". لكننا لا نحتاج هنا إلا أن نلاحظ أن النسخ المتطابقة لمكون كلمة "أخضر" تتميز بالالتباس الأوَّلى، حيث أن بعضها يدل على أشياء لها لون معين وتدل الأخرى على أشياء تتمتع بدرجة معينة من الخبرة. وبالإضافة إلى ذلك، يرتبط الاختلاف الخاص فى المعنى بين تلك النماذج عن "القنطور الأخضر" الذى يشمل تفسيرات مختلفة باختلاف المهمة الامتدادية للنماذج المطروحة للمكون "أخضر". ما نقترحه، إذًا، مراجعة المعيار الأصلى لجودمان ليشمل الإشارة إلى مكونات الكلمة: تتشابه النماذج فى المعنى إذا وإذا فقط كانت لها الامتدادات الأساسية نفسها، والامتدادات الثانوية نفسها، والامتدادات المكوِّنة نفسها، حيث يجب اعتبار أن الجزء الأخير من الجملة يتطلب الامتدادات الأساسية نفسها بالنسبة للمكونات المتوازية للكلمة.[٢٥]

يقترح جودمان، فى "لغات الفن"، مثل هذه المراجعة للمعيار فى تطبيقه على أنواع العلامة، لأسباب مستقلة، أى لأن اللغات الاصطناعية المحدودة قد تعوق التركيب الحر الذى يميز اللغات الطبيعية. ويكتب مناقشا معياره الأصلى:

(٢٥) يجب أن تكون امتدادات المكون أساسية فقط، لأنه فى حالة النماذج التى نعنى بها هنا، تميز الامتدادات الثانوية بين النسخ غير المتطابقة، لكن إذا كانت المكونات المتوازية نسخا غير متطابقة، فإن الكليات *wholes* أيضا ستكون نسخا غير متماثلة، وهكذا تتميز بالفعل بالإشارة السابقة للامتدادات الثانوية للكليات. ومن الناحية الأخرى، حيث تكون الكليات نسخا متطابقة، ولها أيضا الامتدادات الأساسية نفسها، قد تميز خلال الامتدادات الأساسية المختلفة لمكوناتها المتوازية للكلمة.

كما يطبق على اللغات الطبيعية، حيث توجد حرية عظيمة فى توليد المركبات، يميل هذا المعيار إلى إعطاء النتيجة بأن كل مصطلحين يختلفان فى المعنى. ولا تصح مثل هذه النتيجة بالنسبة للغات الأكثر محدودية؛ وبالنسبة لها ربما يحتاج المعيار إلى تعزيز بالذهاب إلى أن الخصائص تختلف فى المعنى إذا كانت مركبات متوازية لمصطلحات تختلف فى امتداداتها الأساسية أو فى امتداداتها الثانوية المتوازية"[26].

الدافع وراء الاقتراح فى هذه الفقرة تقديم معيار مناسب للغات المحدودة، ودافعنا هنا التعليق على اختلاف المعنى بين النسخ المتطابقة، التى تتشارك فى كل مكوناتها. لكن النقطة العامة المشتركة تتمثل فى الاحتياج إلى تعزيز المعيار الأصلى حين توضع قيود من نوع ما على التركيب. بالنسبة لأنواع الكلمات فى اللغات التى تتسم بوضع قيود بنيوية على التركيب، يتطلب الأمر الإشارة إلى المكونات. وبالنسبة للنماذج، حيث تتشارك مركبات النُّسَخ بكل هذه النسخ، وحيث يعجز التركيب بالتالى فى التمييز بينها، يتطلب الأمر الإشارة إلى المكونات بقدر مساوٍ.

وبمجرد وضع المكونات فى الاعتبار، يمكن التعامل مع نوع الالتباس الذى تقدمه حالة "القنطور الأخضر"، وهى حالة لا تتعامل معها معالجة روبنز. إنها تعالج نسخا لها امتداد أساسى متماثل، مبرهنة على أنها لا يمكن أن تختلف فى الامتداد الثانوى، أى لا يمكن أن تحدث فى مركبات متوازية بامتداد متباعد. تقدم حالة "القنطور الأخضر" نسختين بامتداد أساسى متماثل، لكنها تحتوى على مكونات متوازية بامتداد أساسى مختلف. لدينا هنا، بتعبير آخر، مركبات تخلو من الالتباس

---

(26) Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1968), p. 205, n. 16.

يتم هنا تضمين الامتدادات الثانوية للمكونات هنا، حيث إن السياق يعنى بالأنواع وليس بالنماذج (انظر الهامش السابق).

الأولى، لكنها تحتوى على مكونات بها التباس أولى. وهكذا يمكن أن نعترف، فيما يتعلق بالامتداد، باختلاف خاص فى المعنى فى بعض النُّسَخ المركبة التى لها الامتدادات الأساسية نفسها. ونشير إلى هذا النوع من اختلاف المعنى بـ"التباس المكون الاشتقاقى". وبالإضافة إلى ذلك، بشكل يناظر الأخير، وهو شكل آخر من تنوع النوع، يمكن أن نلاحظ أيضا نوعا جديدا من "التباس الحدث"، يشمل التردد فيما يتعلق بتفسير نموذج مفرد، سياقه ضعيف جدا بشكل يحول دون الاستقرار على وضع امتدادى لمكون؛ وهذا التصور مواز لمفهومنا السابق عن التباس الحدث المرتبط بالالتباس الأولى للكل.

٧ـ التباس المركب الاشتقاقى

تبقى حالة حاسمة ينبغى تأملها، حالة أبعد من أن يصل إليها أى مفهوم من المفاهيم التى تطورت حتى الآن. لنتذكر أولا أن التباس المركب الاشتقاقى يعتمد على إمكانية انفصال مكونات الكلمات لنماذج معينة. ألا يمكننا أن نتصور التباسا يبقى حتى حين تكون هذه القابلية للانفصال متعذرة؟ تخيلْ، على سبيل المثال، أن كل نموذج "قنطور أخضر" تم تعلمه فى البداية بوصفه وحدة مفردة غير قابلة للتقسيم، ولم تكتسب بعد براعة لعزل نماذج "خضراء". ومن المعروف، مع ذلك، أن كل نماذج "القنطور الأخضر" متماثلة فى الامتداد، لأنه لا يوجد قناطير خضراء. وهكذا لا يوجد هنا التباس أولى، ولا يوجد، لعدم وجود قابلية مناسبة للانفصال، أى التباس للمكون الاشتقاقى. (ولا يمكن أيضا أن يوجد التباس للحدث فى أى من الأشكال التى تم تمييزها حتى الآن.) ومع ذلك، يستمر شكل من الالتباس: الموقف هنا مختلف بشدة عن ذلك الذى يتضمن، مثلا، نماذج "قنطور" فقط، وهى أيضا تخلو من الالتباس الأولى والتباس المكون الاشتقاقى. ما هذا الاختلاف؟

يظهر النقيض على الفور إذا شكلنا مركبات بنماذج "للصورة" فى كل حالة. لكل نماذج "صورة الهرميس" الامتداد نفسه؛ ومن الناحية الأخرى، تتميز كل نماذج "صورة القنطور الأخضر" بالالتباس الأولى: يدل بعضها على ما قد يوصف، من منظور أكثر حذلقة، بأنه صور قناطير ملونة بالأخضر (أو صور قناطير خضراء اللون)، بينما تدل نماذج أخرى على ما قد يوصف، من المنظور نفسه، بأنه صور لقناطير غير ناضجة (أو صور قناطير غير ناضجة)، بصرف النظر عن اللون المزعوم للقنطور المرسوم. ويفترض أن ما قد يصفه المتحذلقون بأنه صورة بلون أخضر وقد يصفه حكيم دنيوى بأنه صورة قنطور وليد أصفر، سوف تدل عليها بعض نسخ "صورة القنطور الأخضر"، وليس كلها. المسألة، باختصار: حتى لو كانت النماذج غير القابلة للتقسيم "للقنطور الأخضر" تخلو من الالتباس الأولى، فإن بعض مركباتها، على سبيل المثال، نماذج "صورة القنطور الأخضر"، بها التباس أولى.

ولا تعتمد هذه الحالة العامة على ظرفنا المتخيل الذى لم يُدرَك فيه مكوِّنُ مركبِ ("أخضر" فى "قنطور أخضر") كوحدة قابلة للانفصال. افترِضْ أن روائيَّيْن يستخدمان الاسم نفسه "ألجرنون" لشخصيتين محورتين فى قصتين. قد يكون لكل نسخ الاسم فى حقلِنا المحددِ الامتدادُ (المنعدمُ) نفسُه، وليست هناك مكونات كلامية[٢٧] فى أى من هذه النسخ. لكن نماذج "وصف-ألجرنون" قد تظهر التباسا أوليا، يشير بعضها إلى أجزاء من قصة، ويشير بعضها إلى أجزاء من العمل الآخر. توظف الأساطير الاسم نفسه لشخصيات مختلفة المغزى لكنها فعليا شخصيات لا وجود لها. هكذا "يجب التمييز بين الطفل لينوس من أرجوس ولينوس، ابن أسمنيوس،[٢٨] الذى

---

(٢٧) مكون كلامى ***word-constituent***: كلمة أو مجموعة كلمات تعمل بمثابة وحدة واحدة (المترجم).

(٢٨) لينوس من أرجوس ***Linus of Argos***: ابن أبوللو وسمات ***Psammate*** أميرة أرجوس (مدينة يونانية قديمة)، لينوس بن أسمنيوس ***Ismenius*** موسيقى عظيم فى الأساطير اليونانية (المترجم).

قتله هرقل بقيثارة"(٢٩). وأرجوس، كلب الصيد؛ وأرجوس، ابن ميديا؛ أرجوس بانوبتس؛ وأرجوس الثيسبى،(٣٠) يجب التمييز بينهم جميعا رغم المشاركة فى الاسم مع امتداد منعدم وعدم وجود مكونات كلامية(٣١).

بتذكُّر حجة روبنز ضد فعالية الامتدادات الثانوية للتمييز بين النسخ المتطابقة التى لها امتداد أساسى متماثل، نجد أنها لم تضع هذا التناقض الحاسم بين مركبات بها التباس أولى ومركبات ليس بها هذا الالتباس. وتبرهن، معنية بنموذجى "الوردة" فى مثال سابق "الوردة وردة"، على أنهما ينبغى أن يوجدا بالضبط فى المركبات نفسها، حيث أن التواجد فى مركب (بمفهومها الممتد) يعنى وجود نسخة مطابقة هناك. وهكذا، بافتراض مركب يحتوى على نسخة لنموذج "الوردة" الواحدة، ينبغى أن يحتوى هذا المركب أيضا على نسخة مطابقة للآخر، لأن علاقة النسخة المطابقة انتقالية. وتستنتج: "بالتالى، إذا كان لمثل هذين الحدثين المسندين الامتداد الأساسى نفسه، يكون لهما أيضا الامتدادات الثانوية نفسها."(٣٢)

للنسخ المتطابقة، على أية حال، امتدادات ثانوية متماثلة. لكن هذا التماثل للامتداد الثانوى لا يتضمن أن امتدادات المركبات المرتبطة بها متماثلة. وقد تتباعد فى الامتداد المركبات نفسها، رغم اشتراكها فى كل النسخ المتطابقة من المكونات، أى قد تحمل التباسا أوليا. المثال الذى تتناوله روبنز مثال فيه المركبات ذات الصلة (نماذج "وصف الوردة") لا توحى بهذا الالتباس، لكن احتمال مثل هذا الالتباس، رغم ذلك، واضح.

---

(29) *Robert Graves, The Greek Myths (New York: Braziller, 1957), Vol. 2, p. 212, sec. 147.*

(٣٠) *Argus* كلب أوديسوس. أرجوس بن ميديا: ميديا ابنة ملك أيتس *Aeëtes* وزوجة البطل جاسون *Jason*. أرجوس بانوبتس *Panoptes*: مارد فى الأساطير اليونانية بمائة عين. الثيسبى *Thespian*: نسبة إلى مدينة ثيسبى، وهى مدينة يونانية قديمة (المترجم).

(31) *Ibid.*

(32) *Robbins, "On Synonymy of Word-Events," p. 100.*

تأمل، على سبيل المثال، النسخ المتطابقة (نماذج لا تشبه "الوردة") التى تختلف فى الامتداد الأساسى، على سبيل المثال، النموذجين ***T1*** و ***T2***، لكلمة "***trunk*** (صندوق-خرطوم)"، تدل ***T1*** على حاويات من نوع معين وتدل ***T2*** على أجزاء معينة من الأفيال. وحيث أن ***T1*** و ***T2*** نسختان متطابقتان تكون لهما بالضبط امتدادات ثانوية متماثلة، لكن من الواضح أن هذا التماثل لا يحول دون الالتباس الأولى للنماذج المركبة "***trunk-picture***"، يدل بعضها على صور حاويات ولا يدل على صور أفيال، بينما يفعل البعض العكس بالضبط. وحيث أن ***T1*** و ***T2*** يختلفان فى الامتداد الأساسى، فإنهما بطبيعة الحال يختلفان فى المعنى، وبذلك تكون دراسة مركباتهما، بالنسبة لأهداف روبنز، غير مجدية. لكن السؤال الذى يهمنا هنا هو: بافتراض وجود نسخ متطابقة غير قابلة للتقسيم لها امتدادات أساسية متماثلة، هل يضيف الالتباس الأولى لامتدادها الثانوى المشترك شكلا جديدا من الإلتباس الاشتقاقى للنسخ المتطابقة الأصلية؟ من المؤكد أن مثال "الوردة" لا يلقى الضوء على هذه المشكلة، لكن الأمثلة المقدمة فى القسم الحالى تثير القضية. تكشف نماذج "صورةالقنطور الأخضر" ونماذج "وصف ألجرنون" ونماذج "وصف-لينوس" ونماذج "وصف-أرجوس" عن التباس أولى رغم عدم وجود التباس أولى فى مكوناتها الخاصة. وهكذا يكون لدينا هنا، على ما يبدو، شكل آخر من الالتباس، يتدفق داخليا إلى مكوِّن الالتباس الأولى للمركب؛ ونشير إليه باسم "التباس المركب الاشتقاقى".

٨. اختيار الإشارة

يتباعد التباس المركب الاشتقاقى، بطريقة حاسمة، عن الأشكال التى تعرفنا عليها حتى الآن: إنه يفشل فى ربط اختلاف الامتدادات بشكل متميز بالنسخ المتطابقة الملتبسة المطروحة. أى بافتراض وجود نسختين متطابقتين ***R1*** و ***R2***، إذا كان فيهما التباس أولى، فإنهما يختلفان فى الامتداد، بينما إذا كان فيهما التباس مكون اشتقاقى، فإن

مكونا ما فى *R1* يختلف فى الامتداد عن مكون مـواز فى *R2*. ولا يمكـن لنـا أن نقـول الشيء نفسه بالنسبة لالتباس المكون الاشـتقاقى. مـن المؤكـد أن مركبـات *R1* و *R2* تختلف فى الامتداد، لكن هذه المركبات المتباعدة لا يمكن أن تنسب بـشكل متميـز إلى *R1* و *R2*، لأن النسختين المتطابقتين الأخيرتين توجدان فى كل المركبات نفسها، طبقا لمعيار روبنز.

من الصحيح أن التنوع الامتدادى بين المركبات، المطروح هنا، ظهر بالفعل أنـه مهم فى حالة النسخ غير المتطابقة: معرفة الاختلاف فى المعنى بـين نمـوذج "قنطـور" ونموذج "هرميس" لا يعنى معرفة ربط الامتدادات المختلفة بـالنموذجين الأخـيرين أو بمكوناتها المتوازية الخاصة. إنه بالأحرى يعنى معرفة التمييز بـين صـور القنطـور وصور الهرميس، وبين أوصاف القنطور وأوصـاف الهـرميس، الـخ. لكـن إذا كانـت معرفة كلمة "قنطور" تعنى معرفة كيفية تطبيقها أيضا على "صورة قنطور"، على سبيل المثال، فإن معرفة الكلمة غير القابلة للتقسيم "القنطور الأخضر" يعنى أيـضا معرفـة كيفية تطبيقها على "صورة قنطور أخـضر". وإذا كـان بـالأخيرة التبـاس أولى، كيـف تتقدم المعرفة بشكل مترابط؟ إذا ميز طفل بشكل صحيح مصطلح "القنطور" من كل شيء، ربما يبقى من غير الواضـح إن كـان يـستطيع أن يختـار بـشكل صـحيح صـور القنطور، وإلى أن يفعل ذلك ربما لا نعترف بأنه استوعب الأمر كلـه. وحـين يـصيب الالتبـاس الأولى المركبـات، تكـون هنـاك، إذا جـاز التعبـير، نقطتـان أو أكثـر يجـب استيعابها. قد نساعد، بإشارات فرعية، عـلى حـل الالتبـاس، بقـصر المركبـات ذات الصلة (فى التعليم) على مركبات معينة بامتداد متجانس، أو بأن نتوقع أن يتعلم الطفل أن يميز امتداد المركبات بشكل مناسب فى ظل تنوع السياق الطبيعـى. وبالإضـافة إلى ذلك، فى مناقشة أداء الطفل، ربما نتردد بشأن النقطـة التـى اسـتوعبها، بأخـذ عينـات محدودة فقط من معالجته للمركبات.

بشكل مماثل، بافتراض وجود مقطع يحتوى اسم "لينوس"، قد نعجز عن تحديد إن كان يشير إلى الطفل لينوس من أرجوس أم إلى لينوس بن إسمنيوس، الذى قتله هرقل بقيثارة. لكن الفعل "يشير *refers*" هنا لا يمكن أن يعتبر مساويا للفعل "يدل *denotes*"، لأنه ليس هناك فى الحالتين ما يدل عليه. يبدو أن السؤال بالأحرى ربما يكون عما يدل عليه وصف لينوس بالنسبة لمؤلف المقطع. وهكذا، فى استنتاج أن "لينوس" ملتبس، نعكس بشكل غير مباشر ترددا فيما يتعلق بـ"وصف-لينوس" فى هذا السياق.

لكن تبقى مشكلة فى حالة النُّسَخ المتطابقة، لا تظهر فى النسخ غير المتطابقة. يختلف نموذج "قنطور" فى المعنى عن نموذج "هرميس" حيث إن مجموعة من مركبات "القنطور" يمكن تمييزها تركيبيا، تتباعد امتداديا عن تلك المجموعة الأخرى من مركبات "الهرميس". ويتضمن مفهوم المركبات المتوازية أنها يمكن تمييزها تركيبيا ويمكن نسبتها إلى نموذجين مختلفين فى المعنى. ويفشل الشرط الأخير فى النسخ المتطابقة مختلفة المعنى. ورغم إن التنوع الامتدادى بين المركبات قد يحدث نوعا من التردد فيما يتعلق بالنماذج المفردة، أو عرقلة التعليم أو التفسير الجارى، فإن هذه المركبات المختلفة لا يمكن ربطها تركيبيا بالنسخ المتطابقة التى تحدث التردد المطروح؛ ويبقى ما يشكل حلا للتردد غير واضح.

ينتج ريموند، دارس معين للرواية، نموذج "ألجرنون"، يتركنا مترددين بشأن كيفية استخدامه للمركب "وصف ألجرنون" – إن كان، بشكل خاص، يدل على أجزاء من رواية جونز *Jones* أم أجزاء من رواية سميث *Smith*. حاسما الأمر بعد وهلة لصالح جونز، نأخذ نماذج مركب ريموند "وصف ألجرنون" للدلالة على أجزاء من رواية جونز. لكن كيف يؤثر هذا الحسم المتعلق بالمركب على حالة أصل نموذج ريموند عن "ألجرنون"؟ يبقى صحيحا الآن، كما كان من قبل، أنه يحدث أيضا فى كل

تلك المركبات التى تدل على أجزاء من رواية سميث. وبالإضافة إلى ذلك، لنفترض أن لدينا دارسا آخر، جورج، ينتج أيضا نموذج "ألجرنون" ويدل نموذج المركب "وصف ألجرنون" على أجزاء من رواية سميث وليس رواية جونز. لنسمِّ نموذج "ألجرنون" لريموند *A1* ونموذج جورج *A2*؛ ولنسمِّ مركب ريموند *K1* ومركب جورج *K2*. ومن ثم تقرر أن يكون *K1* و *K2* متباعدين امتداديا، لكننا نريد أن نقول إن هذا التباعد للمركبات يتدفق داخليا أيضا، مؤثرا على "معانى" *A1* و *A2*. نريد، باختصار، أن نميز الأخير على أساس *K1* و *K2*، لكن هذا بدقة ما لا نستطيع أن نفعله، لأن *A1* يحدث فى المركبين، وكذلك *A2*.

وحيث إن السمات التركيبية تعجز عن القيام بالتمييز المطلوب، لربط *A1* بـ*K1* وليس *K2*، و *A2* بـ*K2* وليس *K1*، يفترض مفهومًا جديدًا للمركبات المتوازية يحدد بشكل أكثر براعة مما يسمح به التمييز التركيبى. وقد رأينا أن المفهوم الحقيقى للمركبات المتوازية، كما طُرِح فى الأصل، حيث يتعلق الأمر بالنسخ المتطابقة، ينهار نتيجة لانتقالية علاقة النسخ المتطابقة. المطلوب إذًا هو اللجوء إلى مفهوم آخر غير مفهوم علاقة النسخ المتطابقة.

تحدثنا بالفعل عن التعليم باعتباره يقدم رابطا ما بين النموذج والمركب؛ ترتبط العادات التى تحكم استخدام النموذج بتلك التى تحكم استخدام المركبات. إن التساؤل عما إذا كان نموذج "ألجرنون" معين يرتبط بـ*K1* أو *K2*، كما قد يقترح الآن، يعنى التساؤل عما إذا كانت العادات التى تحكم نموذج "ألجرنون" المطروح ترتبط خلال التعليم بالعادات التى تفضل *K1* أو *K2*. هل يمكن صياغة هذا التعليق بشكل أكثر تحديدًا؟ هل يمكن، بالإضافة إلى ذلك، تحريره من الاعتماد على فرضية المركبات الملائمة المتوفرة لمنتج النماذج الأصلية؟ فى مثال مقطع "لينوس" الذى ناقشناه من قبل، على سبيل المثال، تخيلنا أننا مترددون بشأن إن كان الاسم يشير إلى الطفل لينوس

من أرجوس أم إلى لينوس بن إسمنيوس، وميزنا هذا التردد باعتباره يتعلق بدلالة "وصف لينوس" عند مؤلف المقطع المذكور. لكن ربما لا يكون هناك مثل هذا المركب فى سياق المؤلف، ويكون الحديث عن ارتباط عادات "لينوس"ـه بعادات "وصف لينوس"ـه متكلفًا.

يمدنا اعتبار آخر لموقف التعليم بمفتاح. لاحظنا أنه إذا ميز طفل مصطلح "القنطور" عن كل شىء، يبقى أننا لا نستطيع الحكم إن كان قد استوعب الأمر كله لنكون على ثقة من قدرة الطفل على فرز صور القنطور بشكل صحيح. والآن فى فرز مثل هذه الصور، لا يستخدم الطفل عادة المركب "صورة قنطور"، بل يستخدم المصطلح الأصلى "قنطور". وبالإضافة إلى ذلك، نطلب، بشكل طبيعى، من الطفل أن يحدد القنطور فى صورة معينة، ويُتوقَّع أن يستخدم المصطلح نفسه "القنطور" لجزء مناسب من الصورة. هذه الاستخدامات شبه الدلالية للمصطلح نسميها "اختيار الإشارة"، ورغم أنها لا تدل حرفيا على صور القنطور أو أجزاء القنطور، إنها توظف هنا، بطريقة تذكر بالاستعارة، لأنها تختار إشارات القنطور. فى حالة "القنطور"، منعدم الدلال (حرفيا)، يبدو توظيف اختيار الإشارة مرتبطا بوضوح بتعلم هذه الدلالة نفسها.

لكن استخدام اختيار الإشارة لا يقتصر على القناطير أو الأطفال. كثيرا ما يطلب من الطفل تحديد الأشجار والكلاب والسيارات، مثلا، فى الكتب والمجلات المصورة. وفى تسميتنا المعتادة لصورة رجل "رجلا" (وليس صورة رجل)، نستخدم مصطلح "رجل" ليس للإشارة إلى رجل بل صورة؛ ونحن هنا نستخدم المصطلح ليس لما يدل عليه ولكن لما يشير إلى ذلك المصدر. وقد حذَّرنا علماءُ المنطق بحماس شديد من خلط الاستخدام بالإشارة حتى أننا نتغاضى عن هذا التوظيف للمصطلحات فى التعليم الفعلى وفيما يتبعه من ممارسة لغوية. ويمكن القول بأن

الاستخدامات الدلالية واختيار الإشارة مترابطة بشكل حميم، حتى أن أحدهما يوجه أحيانا تعليم الآخر والعكس بالعكس، وهى عملية تشبه فى أهميتها طرق نقل الظواهر المميزة للاستعارة.

تأمل العلاقة بين كلمة "رجل" وصور رجل؛ لا تستخدم الكلمة فقط لاختيار الرجال لكنها تستخدم أيضا لتصنيف صور الرجال. تدل "رجل" حرفيا على الرجال وتدل "صورة رجل" حرفيا على صور الرجل، لكن "رجل" تُنقَل أيضا وتطبق باختيار للإشارة على صور الرجل. إذا برع شخص فى الاستخدام التقليدى لمصطلح "رجل"، يُتوقَّع منه بشكل طبيعى أن يطبقه بشكل صحيح ليس فقط للإشارة إلى الرجال ولكن أيضا فى فرز صور الرجال، وأجزاء من جسم الرجل فى مثل تلك الصور. أى إن العادات التى تحكم استخدام الشخص لنماذج "الرجل" فى التطبيق على الرجال تفترض لتوجه تطبيقه لمثل هذه النماذج (وربما يوجهها هذا التطبيق) على إشارات الرجل[٣٣].

عائدين الآن إلى ريموند وجورج، لا يكمن الاختلاف فى معنى نماذجهما الخاصة "ألجرنون" فى امتداداتها الأولية لكن فى تطبيقاتها لاختيار الإشارة. أى إن *A1* يختار إشارة الامتداد *K2* و *A2* يختار إشارة الامتداد *K2*. بافتراض وجود جزء من رواية جونز أو بورتريه مناسب لبطله، نسأل إن كان ريموند أو جورج مستعدا لاستخدام نموذج "ألجرنون" له بطريقة نقل اختيار الإشارة. وترددنا فيما يتعلق

(٣٣) فى "لغات الفن"، يؤكد جودمان على أن الأسماء أو الأوصاف تُصنف بأسماء أخرى، كما تؤثر فى تصنيف العناصر نفسها، إن تسمية أسماء مستقلة عما تسميه هذه الأخيرة. "تُصنَّف المواضيع تحت 'الطاولة'... وتصنف الأوصاف تحت 'أوصاف الطاولة'" (ص ٣١). ما يُقترَح حاليا أن تسمية الأسماء قد لا تتأثر بمركب جديد ولكن بنقل للاسم الأصلى نفسه، نقل توجهه العادة (انظر أيضا "لغات الفن"، الجزء الثانى، الأقسام ٥-٨، للاطلاع على معالجات الاستعارة والنقل.) ونقترح أن النقل العكسى قد تحدث أيضا.

بمقطع "لينوس"، بشكل مماثل، تردد بشأن ما تختار الأوصاف أو الصور أو الأشكال الأخرى بمكونها لنموذج "لينوس". نسأل عن أية إشارات جعلت عادات المؤلف تقوده، أو يمكن أن تقوده، إلى الإشارة باستخدام هذا النموذج أو نسخ مناسبة لهذا المصدر. ويماثل هذا أيضا نماذجنا غير القابلة للتقسيم، نماذج "القنطور الأخضر"؛ رغم خلوها من الالتباس الأولى، قد تختلف فى اختيار ما تشير إليه.

وهكذا تعاد صياغة التباس المركب الاشتقاقى، الذى قُدِّم فى البداية بوصفه جزءًا من الالتباس الأولى للامتداد الثانوى (أى للمركبات)، بوصفه تنوعًا فى اختيار الإشارة يميز النماذج الأصلية نفسها. ونرى أن النسخ المتطابقة قد تختلف فى اختيار الإشارة رغم تعذر التمييز بينها تركيبيا؛ ويمكن أن نخمن أن نسخة ما، وليس أخرى، ترتبط فى اختيار الإشارة بامتداد خاص لمركب ملتبس فى تفسيرنا. قد تختلف إذًا نسخة غير مركبة فى المعنى عن أخرى لها الامتداد الأساسى ذاته، من خلال الاختلاف فى اختياره للإشارة. وإذا قيل إن تصور التباس المركب الاشتقاقى لا يزال يعتمد على مفهوم المركبات المتباعدة امتداديا لتفسيره، لا يفترض أن يشترك فى التصور أو تفسيره منتجو النسخ المتطابقة التى نعنى بتأويلها. قد نصدر حكمنا بالمركبات المتوفرة لنا؛ ولا نحتاج أيضا إلى أن ننسب المعرفة بهذه المركبات أو استخدامها للمستخدمين الذين طرحنا نسخهم المتطابقة. لكننا قد نستنتج أن التباعد الامتدادى الذى تمثله تلك المركبات يتدفق داخليا ليميز معانى النسخ المتطابقة المكوِّنة[٣٤].

(٣٤) فى كتابى "ما وراء الحرف" *(London: Routlege, 1979)*، ص ١٧-٢٠، تكتمل هذه المعالجة للالتباس بتحليل معان متعددة، حيث يفسر نموذج بأن له امتدادين متنافسين أو أكثر.

الفصل الرابع

الالتباس فى الصور[1]

لا يتعلق الالتباس باللغة فقط، لكنه يتعلق بالصور أيضًا. لكن الالتباس التصويرى يقدم مشاكل مستقلة عن التفسير، حيث أن مفهوم النَّسْخ المتطابق، أى تماثل الهجاء- وهو مفيد فى توضيح الالتباس اللغوى- لا ينطبق على الصور[2]. لكن كثيرا ما تشمل الصور تضاربًا يرتبط بالتعبيرات الملتبسة، وكثيرا ما توصف الصور بالالتباس. كيف، إذًا، يُفهَم الالتباس التصويرى؟ إنها مشكلتنا الحالية.

١ـ ما ليس التباسا

تحتاج المشكلة إلى تفكير دقيق، لأن وصف الصور بالالتباس مرن جدا بدرجة لا تجعله مجال اهتمام نظرى. الصورة التى تمثل شيئا غير مألوف، أو بعيد الاحتمال، أو خياليا، أو مستحيلا قد تدهش شخصا أو تفاجئه لكن ذلك لا يعنى أنها ملتبسة بالضرورة أكثر من أى تمثيل مناظر بالكلمات. وهذا الوصف ليس مجرد تعميم أو إبهام يختلط بالالتباس. صورة نقار الخشب فى سلسلة كتب باترسون[3] بعنوان "دليل الحقل للطيور شرق جبال روكى" تصنع إشارة عامة لنقارى الخشب لكنها مع ذلك ليست

---

(١) ظهر الالتباس فى الصور بعنوان "الالتباس التصويرى" فى
Journal of Aesthetics and Art Criticism, 47, no. 2 (Spring 1989), 109-15.

(٢) انظر الفصل الثالث. تعذر تطبيق النَّسْخ على الصور يناقش فى
Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1976), p. 115.

(٣) باترسون (١٩٠٨-١٩٩٦): كاتب وفنان أمريكى من رواد حركة البيئة فى القرن العشرين (المترجم).

ملتبسة[4]. وصورة الحسون ليست ملتبسة حين يتردد المرء بشأن إن كان الطائر الذى فى الجدول حسونا أم لا.

يتجاوز عادة الاستخدامُ اليومى لمصطلح "ملتبس" هذه النقاط الدقيقة، سواء فيما يتعلق بالصور أو الكلمات. ومن المعروف جيدا أن الالتباس اللغوى كثيرا ما يختلط بالإبهام أو التعميم فى الحديث العادى. وبينما من الصعب اعتبار وصف حالات مستحيلة فيزيائيا، مثلا، "ماء يتدفق إلى أعلى"، ملتبسا، فإن صورا لتلك الحالات كثيرا ما تعتبر ملتبسة، كما شهدت لوحة "الشلال ***Waterfall***"، طباعة على حجر لإشر،[5] وفيها يرسم ماء يتساقط من ارتفاع ليدير ساقية، ثم يتدفق صاعدا إلى ارتفاعه الأصلى[6]. إن عدم وجود مسار للماء يجيب على مثل هذه الصورة لا يتضمن أن هناك ترددًا بين دلالة وأخرى. لا تدل صورة حورية الماء، التى تشبه التعبير "نصف امرأة نصف سمكة"، على شيء، وليست أكثر التباسا من التعبير.

يمكن الاعتراض بأن هناك تضاربا بين التوقعات تولِّده صورة حورية الماء، يثير كل نصف توقعات ينتهكها الآخر، لكن فى مثل هذا التضارب لا توجد بذرة التباس. قد تكون الصورة واضحة تماما فى طريقة رسمها، وهى فى الحقيقة واضحة بما يكفى للحكم عليها بأنها منعدمة دلاليا. وبشكل مماثل، أى تصريح فى شكل "p وليس p" يمكن أن يقال إنه يولد توقعات متضاربة، كل نصف ينتهك التوقعات التى يثيرها النصف الآخر. لكن هذا لا يعنى أن التعبير ملتبس؛ إنه فى الحقيقة واضح بما يكفى لأن يكون زائفا بوضوح.

---

(4) Roger Tory Peterson, Field Guide to the Birds East of the Rockies (Boston: Houghton Mifflin, 1980), pp. 191, 193, 263.

(٥) إشر *M. C. Escher* (١٨٩٨-١٩٧٢): فنان هولندى (المترجم).

(6) M. C. Escher and J. L. Lochner, The World of M. C. Escher (New York: Abrams, 1971), p. 147.

٢ـ الالتباس والتردد

يتكون الالتباس الأولى elementary **(E-ambiguity)** فى تنوع امتدادى عبر نسخ متطابقة، قد تكون كل منها محددة بشكل كامل فى تطبيقها. وهكذا، على سبيل المثال، أنتج نقشان لـ"الآن" فى وقتين مختلفين نسختين متطابقتين مترابطتين لكنهما متباعدتان امتداديا، ومن ثم ملتبستان التباسا أوليا فى علاقة كل منهما بالأخرى، ولا تقدم أى منهما مشكلة تفسيرية[٧]. اشتقاقيا، يمكن اعتبار كل نسخة من "الآن" ملتبسة التباسا أوليا (بشكل قاطع) فى كونها ملتبسة التباسا أوليا فى علاقتها بالأخرى- رغم إن أيا منهما لا تحدث أى تردد. وفى المقابل يمكن حقا أن يؤثر التردد على نموذج مفرد، محصور بين قراءات متنافسة، كل منها تنافس ليقع عليها الاختيار تفسيرا وحيدا. هنا لدينا التباس تفسيرى ***I-ambiguity*** يتضمن تأرجحا أو ترددا تفسيريا، وليس مجرد تضارب للتوقعات بين الأجزاء[٨].

من الواضح الآن أن الالتباس الأولى يتعذر تطبيقه على الصور، حيث إن الصور ليس لها نظام هجائى وبالتالى فهى لا ترتبط بنسخ متطابقة. لكننا قد نعتقد أن من المعقول أن نمد مفهوم الالتباس التفسيرى للصور القابلة لتفسيرات متنافسة. إن توليد أجزاء الصورة لتوقعات متضاربة لا يتضمن أن مثل هذا التذبذب أو التردد يؤثر عليها أو على أجزائها؛ إن مثل هذا التضارب الداخلى قد يحسم تفسير الكل، كما رأينا. ومع ذلك، فى حالات الالتباس التفسيرى يبقى الوصف أو الصورة معلقا بين تفسيرات متضاربة، كل منها يقدم فهمًا جيدا إلى أقصى حد فى سياقه.

---

(٧) انظر الفصل الثالث. وانظر أيضا شيفلر فى "ما وراء الحرف"، p ١٢-١٥.

(8) Ibid., pp. 15-16.

وينبغى، بالمناسبة، إضافة أن مشكلتنا الحالية تهتم بالصور بشكل خاص، أى بالتمثيل الذى يعمل فى ظل فرضيات تفسيرية، بصرف النظر عن شكلها أو نهجها. مثل هذه التقاليد تفيد فى استبعاد بعض التفسيرات باعتبارها خطأ، حتى إذا سمحت، كما فى الحالات الملتبسة تفسيريا، ببقاء تفسيرات متنافسة. رغم أن بقع رورشاخ[9] تولد تفسيرات مختلفة ممن يُطلَب منهم تفسيرها، من الصعب على هذا الأساس اعتبارها ملتبسة تصويريا، حيث إنه لا يوجد من التفسيرات التى تطرح تفسير مستحيل. إن بقع الحبر، بوصفها أدوات تشخيصية، تتقبل أى تفسيرات وكل التفسيرات التى توضع لها.

الآن، إن مد المفهوم العام للالتباس التفسيرى (أى التنافس التفسيرى) من اللغة إلى الصورة أمر؛ ومد تحليل ذلك المفهوم أيضا أمر مختلف تمامًا. ولأن الالتباس التفسيرى يتضمن الالتباس الأولى، فإن التردد بشأن النموذج يتدفق من تنوع نوعه، أى من تنوع الامتداد ضمن نسخه المتطابقة. وهكذا، بالنسبة لنموذج x ملتبس تفسيريا بتفسيرين متنافسين، يعتبر كل تفسير x متماثل فى الأبعاد مع نسخة ما من نسختيه المتباعدتين z و y، بالترتيب. ومرة أخرى، مثل هذا التعليق غير متوفر للصورة الملتبسة، حيث إنها ليس لها نسخ متطابقة، متباعدة أو سواها.

ومع ذلك، يمكن وضع تطبيق لامتداد التحليل المطروح، أى ابتكار علاقة أكثر مرونة مما قد يقوم به النَّسْخ لربط الصورة الملتبسة بأخرى متباعدة بشكل تبادلى. إن التقاليد الفعالة للتصوير، بصرف النظر عن حقيقتها عامة فى منظورها. إنها تربط الصورة بالصور الأخرى التى رآها المرء. بالإضافة إلى ذلك، بالاتحاد مع المفاتيح السياقية، يُتوقّع، أحيانا، أن تدعم التفسيرات المتضاربة للصورة نفسها.

---

(٩) بقع رورشاخ ***Rorschach inkblots***: اختبار نفسى، يعتمد على تفسير الشخص لمجموعة بقع من الحبر لتحديد سمات شخصيته وشواغله ونوازعه (المترجم).

ترشدك هذه التقاليد الخاصة بالتصوير، مثلا، فى قراءة خريطة شارعى الوعر، لكننى تركت الأمر غامضا بشأن ما إن كانت الدائرة التى تحدد أين يجب أن تلف تشير إلى النور الأحمر أم الأصفر الوامض- رغم إن من الواضح أنه ينبغى أن تكون إحداهما، وكانت الخرائط المماثلة التى قدمتها لك فى أحيان أخرى استخدمَتِ الدائرة أحيانا للنور الأحمر وحده، وأحيانا أيضا للأصفر. وقد تمثل حدودُ شكلٍ إنسانى فى صورةٍ شخصًا أو سقوطًا لظل على حائط؛ ويمكن تفسير الصورة بالطريقة نفسها بصرف النظر عن الطريقة التى تتبعها تقاليد التفسير بوصفها تقاليد فعالة فى سياق ما.

بالإضافة إلى ذلك، يتطلب عادة التباس *x*، بوصفه مميزا عن إبهام نقش كلمة *x*، ومشتملا على مجرد التردد فى قابليته التطبيق فى حالات معينة، أن يكون مُرْضيا إلى أقصى حد رغم توفر الحلول المتضاربة لمثل هذا التردد، التى يرتبط كل منها بنسخ متباعدة z و *y*. وبشكل مماثل، لا يتضمن مجرد التردد بشأن قابلية تطبيق الصورة أنها ملتبسة، لكنه يتضمن نوعا من الإبهام. وبالإضافة إلى ذلك، لتكون الصورة ملتبسة، نحتاج إلى حلول للتردد مُرْضية إلى أقصى حد، حلول رغم تضاربها، كل منها قابل للارتباط بصور أخرى غير تلك الصورة المطروحة.

كثيرا ما يتذبذب المتفرج بين تلك التفسيرات المتضاربة، مجربا هذا حينًا، وذاك حينًا، محاولا الاستقرار على تفسير. وحيث يكون تفسيرا مفردا التفسير الصحيح، قد ينتهى التردد المطروح، أحيانا، بتوسيع السياق الأصلى، واستدعاء معلومات جديدة. وهكذا تكون حالات من هذا النوع مماثلة لالتباس التفسير فى حالة اللغة، حيث يمكن حل تضارب التفسيرات فقط بالاختيار بينها. وأناقش، فيما بعد، المعنى المتعدد (التباس المعنى ***M-ambiguity***)، حيث تكمن المشكلة فى كيفية المواءمة فى الوقت ذاته بين تفسيرات متنافسة وليس الاختيار بينها[10].لكننا نحتاج بدايةً إلى مواجهة مشكلة جديدة.

---

(10) Ibid., pp. 17-20.

٣ـ ما وراء الامتدادات: التعليق والإيضاح

تمت مناقشة التباس الصورة حتى الآن فيما يتعلق بالتفسيرات المتضاربة، مفهومة امتداديًا. لكن الصور قد تكون ملتبسة حتى لو كانت التفسيرات المتضاربة المطروحة متماثلة الامتداد. إذا كانت هناك صورة بعيدة لقنطور أو هرميس، من الصعب امتداديا فهم التردد بين هذه التفسيرات المتنافسة، لأن الصورة الخاضعة للتفسير لا تدل على شيء.

من المتصور أن الالتباس، فى بعض الحالات، قد يُلقَى على جزء من الصورة، يكون هو نفسه مترددًا بين امتدادات مختلفة. وهكذا، فى مثالنا السابق، قد يكون الجزء الحاسم فى الصورة مترددا بين الدلالة على قرن حيوان أو أذن حيوان. ويمكن لهذه الحالات أن تساوى "لنماذج المسندة المركبة بالمكونات الملتبسة تفسيريا حيث يكون امتداد هذه المكونات، وليس المركبات نفسها، فى خطر"[11]. وهكذا قد يتعرض، مثلا، نموذج "قنطور أخضر" معين لقراءات امتدادية متنافسة، أى بوصفه يدل على أشياء معينة ملونة، أو يدل، بالأحرى، على أشياء عديمة الخبرة. وبمد هذه الفكرة العامة إلى الصور، يمكن أن نعتبر أن الالتباس التصويرى يشمل حالات تتردد فيها أجزاء الصورة امتداديا، حتى لو لم يتأثر امتداد الكل. لكنها أكثر بكثير من أن نتوقع أن يكون فى كل حالة من هذا النوع الذى يهمنا مثل تلك الأجزاء المترددة. وعلينا أن نبحث عن تعليل للالتباس التصويرى لا يعتمد على امتدادات متضاربة، سواء للكل أو لأجزائه.

ومن الجدير بالملاحظة أن المشكلة لا تعتمد على امتدادات منعدمة لكنها تعتمد بالأحرى على تماثل الامتداد، الذى يقدم له المثال السابق عن الصورة المنعدمة إيضاحا تقليديا. بتأمل مكعب نيكر أكثر- وتحديدا صورة مكعب نيكر- التى تعتبر ملتبسة

---

(11) Ibid., p. 29.

على نطاق واسع[١٢]. يمكن أن تؤخذ هـذه الـصورة، ولنفـترض أنهـا صـورة مكعـب شفاف، لرسم المكعب كما يرى من أعلى أو كما يرى من أسفل. وعلى أية حالة، يمكـن فهم أن الصورة تدل على مكعبات (شفافة) بشكل عام، وبافتراض مثل هـذا الفهـم، تكون التفسيرات المتنافسة متماثلة الامتداد بوضوح. ولا يبدو لصق الالتباس المفترض فى أى جزء أمرا سهلا. وهكذا تكون الدلالة ثابتة والتفسير مختلفا. فى تفسير ما، تـدل على مكعبات وهى صورة لمكعب يُرى من أعلى، بينما، فى تفسير آخـر، تكـون صـورة لمكعب يرى من أسفل. ما يتذبذب هنا ليس دلالة الـصورة بـل تـصويرنا لهـا، لـيس لامتدادها بل بالأحرى لنوعها.

كل من هذا التصوير يربط فى الواقع الصورة محل التساؤل بالـصور الأخـرى، والصور التى يصنفها تصوير تختلف، عموما، عن تلك الصور التى يـصنفها الآخـر. لكن النقطة الجوهرية هى أن لدينا هنا مصدرا آخر للالتباس غـير امتـداد الـصورة أو دلالتها. إننا نتعامل فى هذه الحالة مع نوعها، أى مع وصفها أو تـصويرها، أو بـشكل بديل، مع طريقة عنونتها. لنقول إننا لا نستطيع أن نقرر إن كنا ندعو شيئا ما "صـورة هرميس" أم "صورة قنطور" يعنى أن نصوغ المسألة من حيث الوصـف أو التـصوير؛ والسؤال هنا ليس عما تدل عليه الصورة، لكنه بالأحرى، عما إذا كان يدل عليهـا هـى نفسها أو يصورها مسند آخر من هذه المسندات المركبة. لنقول إننا لا نستطيع أن نقرر إن كنا نسمى الصورة "هرميسا" أم "قنطـورا" يعنـى أن نـشير بـالأحرى إلى طريقـة عنونتها، لأن هذين الاسمين الأخـيرين، رغـم مـواءمتها كعنـوانين، لا يـدلان عـلى

---

(١٢) يحتوى *W. N. Dember, Visual Perception: The Nineteenth Century (New York: Wiley, 1964), pp. 76-80.* على مقتطفات من الـصفحتين الأخيرتـين مـن الخطـاب الأخـير لنيكر *L. A. Necker* إلى محرر "المجلة الفلسفية *Philosophical Magazine*" ("عن الظـاهرة البصرية التى تحدث عند رؤية صورة لمجسم بلورى أو هندسى"، السلـسلة الثالثـة *3rd series* [١٨٣٢]، ٣٢٩-٣٣٧).

شيء. إنهما يختاران الإشارة إلى الصور أو الرموز الأخرى التي يناسبانها باعتبارها عناوين[١٣]. وبشكل مماثل، قد يكون "مكعب يرى من أسفل" و"مكعب يرى من أعلى" بمثابة عنوانين متنافسين لصورة المكعب، قد نتأرجح بينهما. لكنهما (على عكس "صورة لمكعب يرى من أسفل" و"صورة لمكعب يرى من أعلى") لا يدلان على الصورة، التي ليست مكعبا.

هناك مزية للتعبير عن المسألة فيما يتعلق بالعنونة أو، بشكل أكثر عمومية، باختيار الإشارة بدلا من التصوير. لأن الالتباس خاصية من خصائص الرموز تؤثر على إشارتها، أي أسلوبها في الإشارة، يبدو أمر غريب في اعتبار صورة ملتبسة ليس على أساس إشارتها بل على أساس إشارة رموز أخرى إليها. يقال، مثلا، إن القول بالانتماء إلى دلالة مصطلح، مثلا، "صورة هرميس"، ليس شيئا يميز الإشارة الخاصة للصورة. لكن حالة اختيار الإشارة مختلفة. لأنه إذا كان الرمز x يختار الإشارة إلى رمز آخر y، يكون العكس صحيحا أيضا. وهكذا، إن القول بأن رمزا (صورة مكعب، مثلا) اختارته بعض الرموز الأخرى (مثلا، "مكعب يرى من أعلى" و"مكعب يرى من أسفل") للإشارة إليه يخبرنا بشيء ما عن الوظيفة المرجعية الخاصة للرمز (أي، رمز صورة المكعب).

إن اختيار الإشارة عام تماما بوصفه علاقة بين رموز متنوعة. لا يختار مصطلح "رجل" الإشارة إلى صورة الرجل فقط ولكن إلى أوصاف الرجل أيضا، على سبيل المثال، بكلمة "رجل"؛ وتختار صور رجل الإشارة إلى أوصاف الرجل وأيضا صور رجال آخرين. وهكذا يكون مصطلح "اختيار الإشارة" أوسع من المصطلح العامي "عنونة"، الذي طرح من قبل، حيث إن كلمة قد تصلح عنوانا لصورة، لكن صورة

(١٣) انظر الفصل الثالث؛ وانظر أيضا شيفلر "ما وراء الحرف"، ص ٣١-٣٦.

قد لا تصلح عنوانا لكلمة. إذا بحثنا عن مصطلح أضيق ليعمل بشكل مخالف لمصطلح "عنونة"، قد نستخدم "إيضاح"، وكل منهما علاقة فرعية لاختيار الإشارة. وهكذا يوضح العنوان الصورة التى يختار الإشارة إليها. ويختار رسم تخطيطى لمضخة فى معجم أو موسوعة الإشارة إلى مادة الكلمة "مضخة"، وتختار الإشارة إلى الرسم بالكلمة؛ تأتى عنوانا له، ويوضحها. وعلينا أن نحرص على عدم خلط الإيضاح، مصورا بهذا الشكل، بتلبية الهدف أو بضرب الأمثلة، بمصطلحى جودمان. لا يلبى الرسم التخطيطى لمضخة، لأنه ليس مضخة، هدف المسند "مضخة" لكنه يوضحه فقط. والرسم التخطيطى، من باب أولى ليس مثالا لـ"مضخة"، ولا يلبى الهدف فقط، لكنه لا يشير إليها أيضا(١٤).

التردد بشأن إن كانت [كلمة] "هرميس" أو "قنطور" عنوانا لصورة يعنى، إذًا، أن هناك ترددا بشأن إن كانت الصورة توضح "هرميسا" أو "قنطورا". ولا يرتبط هذا الالتباس الذى يؤثر على مرجعية الصورة بما تدل عليه، بالطبع، لكنه يرتبط بما توضحه أو، بشكل أعم، بما يختار للإشارة إليه. إن التردد بشأن العنوان هو بالتالى تردد مع التردد بشأن الصورة؛ إنه ذو حدين.

قد يقال شىء مماثل عن الإبهام. إذا لم أستطع أن تقرر إن كان عنوان صورة مخلوق يشبه قطًّا بريش "قطًّا" أم لا، لا أستطيع بالقدر نفسه أن أقرر إن كانت الصورة توضح "قطًّا" أم لا. الإبهام متبادل ولا يكمن فى العنوان وحده. التردد هنا هو بشأن

---

(١٤) جودمان "لغات الفن"، ٥٢٧و. بالطبع، يلبى الرسمُ التخطيطى المسندَ "رسم تخطيطى لمضخة"، لكن مسألة تقديم مثال له أيضا يعتمد على إن كان الرسم التخطيطى، وهو على ما يبدو بعيد الاحتمال، يشير إلى هذا المسند، أى إلى خاصية أن يكون رسما تخطيطيا لمضخة. ومع ذلك، قد تكون هناك حالات الالتباس الأصيل فى ضرب الأمثلة، حيث نتردد مثلا بين المسندات المختلفة التى تمثلها صورة أو يمثلها رمز آخر.

ربط العنوان ("قط") بالصورة أم لا- نستخدمه له أم نحجبه عنه- فى مقابل حالات الالتباس التى كنا ناقشناها، حيث كان التردد بشأن استخدام عنوان ("هرميس") بدلا من آخر ("قنطور") للصورة. ومع ذلك، سواء كان التردد نتيجة إبهام أو التباس، لا يؤثر على العنوان فقط، لكنه يؤثر على الصورة أيضا.

٤ـ تعدد المعنى

ناقشنا حالات التردد مفترضين صحة تفسير وحيد. لكن من الصعب معالجة صورة مكعب نيكر بهذه الطريقة. يبدو أنها تحمل التفسيرين المتنافسين كليهما. صورة البطة-الأرنب تماثلها بهذا الشأن(١٥). التذبذب بين التفسيرات المتنافسة فى هاتين الحالتين دائم، أى إن التنافس لا يحل لصالح تفسير ما، لكنه يروض- أى يعتبر جزءا من وظيفة الرمز المطروح. ويشمل الالتباس هنا فى الوقت ذاته تعدد المعانى وليس التردد بين معنى وآخر.

صورة البطة-الأرنب (*D-R*) ليست صورة بطة وأرنب أو صورة بطة أو أرنب. على عكس المثال الأول، لا يمكن تحليلها بأنها تحتوى جزءا من صورة بطة وجزءا من صورة أرنب. وعلى عكس الأخير، إنها لا ترحب عادة بكل بطة وأرنب فى مرجعيتها بدلا من أن تقبل البط فقط أو الأرانب فقط. إنها تتذبذب- يبدو حينا أنها تقبل البط وتستبعد الأرانب، ويبدو العكس أحيانا. تقول لكل بطة ولكل أرنب نعم ولا أيضًا.

---

(١٥) للاطلاع على الصورة، انظر: ***Wittgenstein, Philosophical Investigations (Oxford: Basil Blackwell, 1953), p. 194; Wittgenstein credits J. Jastrow's Fact and Fable in Psychology (Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, reprint of 1901 Edition, 1971).***

ليست صورة البطة-الأرنب صورة بطة أو صورة أرنب لكننا لا نستطيع أن نقرر أية صورة هى. إننا نُغرَى بالقول إنها صورة بطة (ككل)، تدل على كل البط وعليه فقط، وأيضا صورة أرنب (ككل)، تدل على كل الأرانب وعليها فقط، وطول الوقت نعرف تماما أنها لا هذه ولا تلك، واعتبارها الاثنتين، بالإضافة إلى ذلك، تناقض ذاتى.

ويمكن طرح فرضية التعدد المتزامن للمعانى على النحو التالى: حيث إن المرء لا يستطيع أن يرى صورة البطة-الأرنب صورة بطة وصورة أرنب فى الوقت ذاته، علينا هنا التعامل مع تذبذب بين المعانى وليس تعددا متزامنا لها؛ ويمكن، بالإضافة إلى ذلك، معالجة مثل هذا التذبذب بتشريح الزمن، أى بتمييز إشارات الأجزاء الزمنية للصورة. وبالتالى يمكن، مثلا، حل الالتباس الظاهر ليافطة محمولة "ممنوع الانتظار هنا"، بنسبة الإشارات المختلفة لكل شريحة زمنية مع موضع مختلف[16].

لكن هناك أسبابًا متنوعة تعمل ضد هذا المسار فى الشاهد الحالى. أولا، إذا اعتبرنا حقائق تذبذب الإدراك حاسمة فى السؤال المطروح أمامنا، يمكن إثبات أن تشريح الزمن نفسه غير كافٍ. لأن، على عكس يافطة "ممنوع الانتظار هنا"، الإشارة التى تحدد التغيرات مع كل تغير فى الموضع ثابتة فى كل موضع عبر المراقبين، ويمكن أن تحمل صورة البطة-الأرنب إشارات متناقضة فى كل لحظة مما يجعل المراقبين المختلفين يرونها بشكل مختلف. ويمكن أن يتطلب الأمر أن تكون الإشارة نسبية ليس فقط بالنسبة للزمن ولكن أيضا بالنسبة للمراقب، وهذا ما يحدث بالنسبة للتعقيد الذى يمكن أن يكون التعامل معه عسيرًا.

---

(16) See Nelson Goodman, The Structure of Appearance, 3rd ed. (Dordrecht: D. Reidel, 1977), p. 264.

ثانيا، تذبذب إدراك صورة البطة-الأرنب جزء من وظيفتها بطريقة تختلف عن الإشارة المتغيرة ليافطة "ممنوع الانتظار هنا". تعمل اليافطة بشكل جيد تماما حتى لو لم تُزَلْ أبدا، وقد أفهم وظيفتها بشكل جيد تماما فى هذه الحالة. لكننى لو لم أر أبدًا صورة البطة-الأرنب باعتبارها صورة بطة لكن فقط باعتبارها صورة أرنب، يمكن ألا أفهم النقطة الحاسمة فى وظيفتها.

ثالثا، صورة البطة-الأرنب تشبه كثيرا، فى هذا، تورية مكتوبة، تفسيرات متضاربة قد تتذبذب فى العقل بشكل مختلف بالنسبة للقراء المختلفين. هنا، لا نقول إن كل شريحة زمنية للتورية تحمل معنى ما بالنسبة لكل قارئ فى وقت محدد يضمر فيه كل منهم المعنى المطروح. إننا نستخلص من التواريخ المختلفة للقراء التى توضح نقطة حينا، وأخرى حينا، وتتناول التورية الثابتة وهى تحمل معانيها المتضاربة فى الوقت ذاته. ويمكن تعميم القضية لتشمل التورية بالإضافة إلى النصوص التى تشيد بوصفها أعمالا ثابتة بتفسيرات متعددة ومتضاربة. وهكذا ينظر إلى صورة البطة-الأرنب هنا باعتبارها تنقل معنيين متضاربين فى الوقت ذاته، ولا تتمثل القضية فى اعتبار أحدهما وحده صحيحا، لكن فى فهم الاثنين والحفاظ عليهما.

تقدم التورية ملتبسة المعنى أمثلة واضحة للظاهرة العامة لتعدد المعنى(١٧). يتمثل تحدى النموذج ملتبس المعنى فى التهديد بالتضارب. إذا افترضنا أن للنموذج x فى إطار الجملة F امتدادين مختلفين، ينتمى موضوع لامتداد ولا ينتمى للآخر، ومن ثم يدل x على الاثنين ولا يدل عليهما. وقد نفسر النموذج x بأنه ليس له امتداد خاص به، وهكذا يتفادى تهديد التضارب؛ لكن حيث إنه ينسخ نموذجين متباعدين امتداديا z و y، يتحدان بالتتابع فى F إطار x، وينتجان جملتين محتملتين مختلفتين، فإنه ينجح فى نقل

(17) *Scheffler, Beyond the Letter, pp. 17-20.*

هذا المعنى المزدوج. لكن لا يمكن مد هذه الاستراتيجية لتفسير صورة البطة-الأرنب، بقدر اعتمادها على النَّسْخ، وهو غير متوفر للصور كما يتمثل فى اللغات.

لكن ربما يُقترَح أن تقوم هنا علاقة أكثر مرونة من النَّسْخ بتأثير مماثل، كما فى الحالة التى ناقشناها من قبل عن صورة يمكن تفسيرها بطرق مختلفة فى ظل تقاليد فعالة للتصوير. ويمكن إذًا أن نقول، مثلا، إن النصف الأيمن من صورة البطة-الأرنب يرتبط بصور أخرى رآها المرء لأذن الأرانب وترتبط بقدر مساو بصور أخرى رآها المرء لمناقير البط. ويمكن إذًا اعتبار أن النصف الأيمن من صورة البطة-الأرنب ليس له امتداد خاص، لكن يمكن رؤية أنه ينقل معنيين بارتباطه، كما وُصِف، لصور لها امتداد مختلف.

تتمثل صعوبة هذه الفكرة فى أن المفهوم المطلوب للصورة المحتملة يمكن ألا يطبق بشكل مماثل على مفهوم الجملة المحتملة. لأنه، على عكس الجملة المحتملة، حيث يحتاج z فقط أن يكون نسخة متطابقة من x ليتحد مع F، إطار x، لتكوين مثل هذه الجملة- يبدو كل ما سوى ذلك غير مناسب، ومن ثم، مجرد موضع نسبى خطأ يعوق التكوين الفعلى للجملة- ولا يمكن قول الشيء نفسه على صورة أذن أرنب ترتبط بمرونة بصورة البطة-الأرنب. وقد يتطلب الأمر، مثلا، بالإضافة إلى ذلك أن تكون بحجم وشكل مناسبين لتكوّن صورةً بالاتحاد مع النصف الأيسر من صورة البطة-الأرنب. ولا يمكن تقديم تفسير لصورة البطة-الأرنب بالاعتماد على توفر مثل هذه الصور المترابطة بشكل مناسب تماما.

يمكن اقتراح فكرة إمكانية الاكتمال باعتبارها تقدم تفسيرا واعدا بشكل أكبر. إن صورة البطة-الأرنب، إذا اعتبرناها صورة بطة أو صورة أرنب، صورة رأس حيوان، دون جسد. وهكذا فهى قابلة للاكتمال بطرق بديلة، بحيث تشكل صورة بطة

أو صورة أرنب. لنفترض، إذًا، أننا أخذنا صورة البطة-الأرنب، مكمَّلة بمنطقة سفلية مشكلة بصورة مناسبة، لتكوِّن صورة محتملة لبطة بينما نأخذ صورة البطة-الأرنب، مكملة بمنطقة أخرى، لتكوِّن صورة محتملة لأرنب. نفسر بعد ذلك تعدد معنى صورة البطة-الأرنب على النحو التالى: كجزء من صورة محتملة لبطة، تدل على رأس بطة، وكجزء من صورة محتملة لأرنب، تدل على رأس أرنب.

الخطأ القاتل فى هذه الفكرة أن إمكانية الاكتمال تقدم تعددا للمعنى حيثما نظرنا. يتبين أن أى خط مستقيم قصير مفرد ملتبس المعنى، حيث إنه الجزء المشترك لعدد لا نهائى من صور محتملة متباعدة. إن صورة البطة-الأرنب، بالإضافة إلى ذلك، قابلة للاكتمال بطرق لا تُحصَى بحيث تقدم صورا مختلفة تماما عن صور البطة وصور الأرنب. أخيرا، إن صورة مكعب نيكر ليست ناقصة بطريقة صورة البطة-الأرنب ولا يمكن تفسيرها، حتى افتراضيا، طبقا لخطوط هذا الاقتراح.

تشير هذه الصعوبات إلى الحاجة إلى اتجاه جديد. ربما تكمن المشكلة فى أننا كنا نتبع خيوط اللغة بإحكام شديد. واتخذنا، بشكل خاص، التورية مثالا لنا وسعينا إلى تحديد موضع مختلف حوامل الدلالات المتنافسة التى تبدو متضمَّنة. وانطلاقا من القسم السابق، نفسر الآن تعدد المعنى باختيار الإشارة بدلا من الدلالة، ويرتبط المفهومان بشكل أكثر مرونة مما افترضنا فى البداية.

وهكذا قلت من قبل إننا نلجأ إلى قول إن صورة البطة-الأرنب صورة بطة، تدل على كل البط وعليه فقط، وصورة أرنب أيضا، تدل على كل الأرانب وعليها فقط، ونحن نعرف طوال الوقت أن اعتبارها الاثنتين ينطوى على تناقض ذاتى. بالطبع، حيث إنه لا توجد بطةٌ أرنبٌ، فإن القول إن صورة البطة-الأرنب تدل على البط وعليه فقط متضارب مع دلالتها على الأرانب وعليها فقط. لكن- وهنا النقطة

الحاسمة- القول بأن شيئا ما صورة بطة يعنى أن نميز نوعه؛ وهذا التمييز لا يتضمن أن صورة البطة-الأرنب تدل على كل البط وعليه فقط. ناقش جودمان، مثلا، حالة صورة رضيع تمثل، أى تدل على، تشرشل، وأيضا حالة صورة تدل على حصان وهو يسقط لتكون صورة حصان، حيث إنها تمثل الحصان ببقعة خفيفة عن بعد"[18].

بمجرد كسر الارتباط بالدلالة، لا يكون هناك تضارب فى افتراض أن صورة البطة-الأرنب صورة بطة وصورة أرنب. وبتعبير يتعلق باختيار الإشارة، قد نقول إن "البطة" و"الأرنب" كليهما (لكن ليس البطة والأرنب) عنوانان مناسبان للصورة، التى توضحها كليهما، تختار الصورة وكل عنوان الإشارة إلى بعضهما، رغم إن أى عنوان، بالطبع، لا يختار الإشارة إلى الآخر. بالنسبة للدلالة يمكن أن تُقرَّر بشكل مستقل بالنسبة لكل صورة للبطة-الأرنب: يمكن أن نقرر، مثلا، أنها بلا دلالة، أو تدل على البط والأرانب معا، أو أن لها امتدادا آخر فى سياق ما. إن خاصية صورة البطة-الأرنب هى أنه حيث إن معظم صور البط وصور الأرانب تقتصر على عنوان من الاثنين، يوضع لها العنوانان؛ وبالإضافة إلى ذلك، يتباعد كل عنوان امتداديا، ويختلف أيضا فى مجال اختياره للإشارة، عن الآخر.

يمكن معالجة صورة مكعب نيكر بشكل مماثل، "مكعب يرى من أسفل" و"مكعب يرى من أعلى" كل منهما بمثابة عنوان مناسب للصورة، بينما يتباعد امتداديا عن الآخر. لا يوجد هنا تردد بين الدلالات المتنافسة (كما لاحظنا من قبل)، لكن ملاءمة العنوانين المتباعدين للصورة.

وهكذا يتجاوز التباس المعنى، مفهوما فيما يتعلق باختيار الإشارة، التفسير الامتدادى للتورية، وقد ناقشناه من قبل. يقدم مفهوم تعدد المعنى، وفيه يختار رمز

(18) *Goodman, Languages of Art, pp. 29-30.*

معين الإشارة المتزامنة إلى تعليقات متباعدة، يقدم طريقة عامة لفهم كيف يمكن أن يحمل عمل مفرد، فى الوقت ذاته، تفسيرات متضاربة"[19].

أتصور أن جزءا على الأقل من سحر الأعمال ملتبسة المعنى ينبثق من شبهة التضارب، الخوف من (وربما الأمل فى) تصدع المنطق. اقترحتُ أن خلط الدلالة باختيار الإشارة يشكل أساس مجموعة متنوعة من الظواهر التى وصفها علماء النفس والأنثروبولوجيا من قبيل نسبة القوى العلية للكلمات، وسحر الكلمة، إلخ[20]. وربما يثير الخلط المتأصل بعمق الشعور بأن مصطلحات بدلالات متميزة لا يمكن، منطقيا، أن تختار الإشارة إلى الرموز نفسها، أن صورة، على سبيل المثال، لا يمكن أن تمثل فى وقت واحد عناوين متباعدة. ورغم ذلك، حين يبدو أن صورة تفعل ذلك، يتداعى المنطق، وتأتى النتيجة ساحرة.

ينبغى إضافة كلمة أخيرة هنا تتعلق بظاهرة الاستعارة التصويرية. حيث إن الاستعارة فى اللغة نوع من الالتباس، نموذج استعارى يفسر فى ضوء نسخة متطابقة سابقة ملتبسة، من الواضح أن الاستعارة التصويرية تتطلب معالجة مختلفة. لا يمكن أن ننقل ببساطة ألتحليل اللغوى إلى حالة تصويرية، حيث إن مفهوم النسخة المتطابقة، كما رأينا، لا يوجد هنا. لكن يفترض فى حالات الاستعارة التصويرية أن الصورة المطروحة يمكن أن "تقرأ" حرفيا واستعاريا أيضا. كيف نفسر هذا الموقف؟

هنا صورة جمجمة، تشير الصورة استعاريا إلى الموت. الصورة حرفيا صورة جمجمة لكنها، بشكل استعارى فقط، صورة موت. إنها تحمل العنوان "جمجمة"

---

(١٩) انظر فيما يرتبط بهذا الأمر *Nelson Goodman and Catherine Z. Elgin, "Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World"? Critical Inquiry, 12 (1986), 56475, esp. 573.*

(٢٠) انظر القسم الأول من هذا الكتاب.

حرفيـا، ممثلـة "الجمجمـة" حرفيـا لكنهـا تمثـل "المـوت" اسـتعاريا فقـط، وتكـون "الجمجمة" نفسها استعارة للموت. ويمكن لهذا الوصف، بدوره، أن يفهم علن على النحو التالى: تحمل الصورة العنوانين كليهما، "الجمجمة" و"الموت"، فى الوقت ذاته، لتكون ملتبسة المعنى، بعنوان يمكن تمييزه بوصفه حرفيا بالنسبة إلى الآخر.

القسم الثالث

الرمز والاستعارة

الفصل الخامس

عشر أساطير عن الاستعارة[1]

تحيط أساطير متنوعة بموضوع الاستعارة. أنتقد هنا عشرا من هذه الأساطير، على أمل فتح الطريق لفهم أفضل للموضوع.

١ـ أسطورة الزيف

طبقا لهذه الأسطورة التصريحات الحرفية صحيحة وحدها. والباقى كله يشوه ويزيف. يكذب الشعراء (كما علمنا أفلاطون)؛ يقول العلماء وحدهم الحقيقة. أن تصف شخصا غير جدير بالثقة أو جبانا أو سقيما بأنه عود هش يعنى بالضبط أن تنطق زيفا، ويصبح حقيقة من خلال النفى: بوضوح، الشخص المشار إليه ليس عودًا هشًّا.

لكن من الواضح أنه لا يكون عودا هشا إلا إذا نظرنا إلى "عود هش" حرفيا، لأن من الواضح أنه لا يوجد شخص عود حرفيا، هش أو سواه. ومن التفاهة تماما أن نقول إن تصريحا استعاريا، ينظر إليه حرفيا، قد يكون زائفا. وقد يكون التصريح استعاريا صحيحا: إنه عود هش، ومن الزيف إنكار ذلك. ومن المؤكد أن التأكيدات الاستعارية مؤهلة للزيف. لكنها زائفة دائما، بدرجة لا تزيد عن التأكيدات الحرفية[2].

---

(١) ظهر "عشر أساطير عن الاستعارة" فى *Journal of Aesthetic Education, 22, no. 1 (spring 1988), 45-50*.

(2) Donald Davidson, "What Metaphors Mean," Critical Inquiry, 5, no. 1 (1978), 32
يدعى أن "الاستعارة لا تقول أى شىء يتجاوز معناها الحرفى (ولا يقول صانعها أى شىء، باستخدام الاستعارة، يتجاوز الحرفى)." انتقد رأيه بإسهاب، وفى رأيى بشكل قاطع،
Max Black, "How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson," Critical Theory, 6, no. 1 (1979), 131-43, and Nelson Goodman, Critical Theory, 6, no. 1 (1979), 125-30.

٢ـ أسطورة الزخرفة

إذا لم تكن الاستعارات زائفة دائما، فهى دائما، على أية حال، غير مقنعة معرفيا؛ هكذا تدور الأسطورة الحالية. باعتبار الاستعارات مجرد حلى بلاغية (وينبغى أن تكون كذلك من أجل الوضوح النظرى) يمكن استبعادها دائما، سامحة للحقيقة الحرفية المجردة بالسطوع.

لكن ماذا يتبقى بعد حذف الاستعارة من التصريح "الحرب جحيم"؟ استبعاد المسند يخلف اسما نحويا عاريا، لا يخلف حتى جملة كاملة، صحيحة أو زائفة. افتراضيا، المطلوب هنا ليس مجرد حذف بل ترجمة أو إحلال بمكافئ معرفى. ومن المعروف أن تحديد معايير للإحلال مهمة ليست سهلة. لكن النقطة الأكثر جوهرية: إن التسليم بأن النسب الاستعارى له مكافئ معرفى يعنى الاعتراف بأنه يمتلك محتوى معرفيا، رغم كل شىء. ولا يصح، بالطبع، على أية حال أن الاستعارات ذات المحتوى المعرفى لها دائما مكافئ حرفى.

٣ـ أسطورة الانفعالية

الاستعارات، طبقا لهذه الأسطورة، انفعالية، وليست إطلاقا، أو أساسًا، معرفيةً. وبصرف النظر عما قد يقال عن النظائر المعرفية، من المؤكد أن الاستعارات ليس لها نظائر انفعالية. إن انفعاليتها العالية هى ما يميزها عن التصريحات الحرفية، مما يجعل استبدالها متعذرا.

لكن هل [تعبير] "ذكاء متألق" أو "تحليل مبتذل" انفعالى جدا؟ هل [التعبير] الاستعارى للطبيب "إنك تواجه صراعا متصاعدا من أجل حياتك" أكثر انفعالية من "توضح الاختبارات أنك مصاب بسرطان"؟ وبصرف النظر عن المعايير التى يمكن تحديدها لمراوغة الانفعالية، قد تشتمل عليها تعبيرات حرفية، أيضا، بوفرة، كما يشهد

[تعبير] "قنبلة نيوترونية"، و"تشيرنوبل" و"ليوكيميا". تنشأ الانفعالات فى ارتباط حميم جدا بالمعارف؛ تستجيب المشاعر للأشياء كما تُفهَم وتُستوعَب. لماذا ينبغى أن تكون تعليقات حرفية على الأمور أقل ارتباطا بالحياة الانفعالية من التعليقات الاستعارية؟ لماذا ينبغى إدراك الاستجابة الانفعالية للأمور بأن يكون التعبير بإشارة استعارية إلى هذه الأمور أفضل من التعبير عنها بإشارة حرفية؟(٣)

٤ـ أسطورة الإيحاء

التصريحات الاستعارية زائفة أو غير مقنعة، لكنها على الأقل متميزة فى قدرتها الإيحائية، طبقا للأسطورة الحالية. إنها ناقصة معرفيا، لكنها مع ذلك تحفز تداعى الأفكار التى قد تنتهى بحقائق مفيدة.

لا تفسر هذه الأسطورة سبب الاعتقاد بأن التصريحات الحرفية أفقر من التصريحات الاستعارية فى قدراتها الإيحائية. يحدث تداعى الأفكار، رغم كل شىء، استجابة لكل أنواع التحفيز اللفظى (ناهيك عن غير اللفظى). إنها حتى تبدأ بهراء صرف، مثلا، فى "جوبروكى"(٤)؛ لماذا تكون التصريحات الحرفية، بشكل خاص، ناقصة؟

ما تتغاضى عنه هذه الأسطورة أن التصريحات الاستعارية التى تستهل تصنيفات وفئات جديدة لا تفعل ذلك، ومقاطع تافهة تحفزها، بوسائل عارضة، لكن بمحتواها الجازم الجديد. قد تبدأ باعتبارها فرضيات استعارية، لكنها غالبا (ودون تغيير فى المحتوى) تنتهى إلى حقائق معترف بها، وقد تجمدت صفاتها التى كانت

(٣) للاطلاع على الرؤى *views* الانفعالية للاستعارة، انظر كتابى "ما وراء الحرف"، ص ٨٧-٩٢.

(٤) جوبروكى ***Jabberwocky*** قصيدة للكاتب البريطانى لويس كارول (١٨٣٢-١٨٩٨) (المترجم).

مذهلة ذات يوم فى إشارات حرفية جديدة. إن المائدة تعج بالذرات، إننا نعيش فى قاع بحر من الهواء، يعالج العقل المعلومات أو يشكل الصور الذهنية- صارت أكليشيهات حرفية، وبدأت التصريحات نفسها الحياة كاستعارات جريئة"(٥).

٥ـ أسطورة الاتصال

مثل هذه الأمثلة تفند أسطورة الاستعارات باعتبارها أدوات للاتصال تحديدا. وتفترض هذه الأسطورة أن التفكير متوفر بشكل كامل للمفكر بمصطلحات حرفية بشكل محض، لكن اتصاله يتطلب، أو يتيسر، باستخدام الاستعارات. الاستعارة تعبئة للأفكار الحرفية لنقلها إلى الآخرين، لكنها لا تشكل جزءا من هذه الأفكار نفسها.

هكذا تنكر الحقيقة الجلية بأن الاستعارة تخدم الباحث عن الحقيقة وليس ناقلها فقط، وأن التنظير العلمى، على سبيل المثال، يزدهر على الوصف الاستعارى الذى يصاغ بروح بحثية. وعادة لا يعرف المنظِّر سلفا الأساس التفصيلى للوصف الاستعارى الذى يفترضه، ويمكن بتخمين بعض التهجين المدروس للفئات تبين أن له أهمية متزايدة بمزيد من البحث. ولا تتطلب الاستعارة التى تجسد هذا التخمين تحديد هذه الأهمية سلفا. وفى المقابل، يمثل الوصف الاستعارى نفسه دعوة، لمبتكره وللآخرين، لتطوير فروعه. ولا يعنى تحديه أنه يستقبل رسالة مجسدة تماما، لكنه يعنى أنه يعثر على أوصاف جديدة ومثمرة للطبيعة، أو يبتكرها.

---

(٥) للاطلاع على أمثلة لاستعارات "تخدمنا على الحافة المتنامية للعلم" ثم تتحول إلى حرفية باستخدام مناسب، بالتطبيق على الإشارات ذاتها ***in application to the same references***، انظر ***Willird Van Orman Quine, "A Postscript on Metaphor," Critical Theory, 5, no. 1 (1978), 161-2.***

٦ـ أسطورة الملكية

تفترض هذه الأسطورة أن مؤلف الاستعارة له حقوق قطعية فيها أو مدخل مميز إليها. إنها، بوصفها أداة إجرائية للاتصال، تحت سيطرة مبدعها تماما، يشكلها هدفه بشكل قطعي. ويتطلب تفسير الاستعارة، فى النهاية، اللجوء إلى هذا الهدف.

ما استبعده هذا التعليق هو، كما لاحظنا فى القسم السابق، الدور الاستكشافى أو الكشفى للاستعارة. ويتضمن هذا الدور، بشكل خاص، أن مؤلف الاستعارة ليس لديه مفتاح خاص لمضمونها، أو مدخل مميز إليها، أو حقوق ملكيتها. قد يندهش مبدع الاستعارة نفسُه. وقد يقودنا البحث الذى يقدمه المنطوق الاستعارى إلى إعادة التفكير فى مادة قديمة فى ضوء التصنيف الجديد أو تأمل الظواهر المكتشفة حديثا بمصطلحات متوفرة بالفعل. وسواء كان على الغاية أن تجسد الجديد أو تعيد تنظيم المألوف، كثيرا ما تكون الاستعارة بمثابة جس للارتباطات التى قد تحسن فهم التقدم النظرى أو تنشطه.

٧ـ أسطورة الحقيقة الاستعارية

ترى هذه الأسطورة أن هناك نوعين من الحقيقة، نوعا حرفيا والآخر استعاريا. يُعتقَد أن [التعبير] "اشتعل الثقاب" حقيقى بطريقة تختلف تماما عن الطريقة التى قد يكون بها [التعبير] "اشتعلت عيناها" حقيقيا. وهكذا يُغرَى أنصار هذه الأسطورة بمطاردة غير مثمرة للسمات الخاصة للحقيقة الاستعارية بوصفها مميزة عن الحقيقة الحرفية، تواقين للعثور على اختلاف جوهرى بين المنطوق الشعرى والعلمى.

ربما يمكن بسهولة الاعتراف باختلاف هاتين الجملتين. لكن الاعتراف بأن الاختلاف بينهما يكمن فى ازدواجية الحقيقة مشكوك فيه. لأن كل جملة صحيحة فى ظل الشرط العام ذاته: "..." صحيحة إذا وإذا فقط... وهكذا "اشتعل الثقاب"

صحيحة إذا وإذا فقط اشتعل الثقاب، و"اشتعلت عيناه" صحيحة إذا وإذا فقط اشتعلت عيناه حقا. إن اختلاف [الفعل] الأول "اشتعل" فى امتداده عن الثانى حقيقة بشأن هاتين النسختين المتطابقتين تماما، وليست حقيقة بشأن أن ما يعنيه فى الجملتين صحيح. ولا يتطلب ذلك، من باب أولى، افتراض نوعين من الحقيقة.

٨. أسطورة الثبات

ترى هذه الأسطورة بمجرد أن توجد استعارة تبقى استعارة دائما. على عكس الرأى القائل بأن الحرفى أساسى بينما الاستعارى مجرد زينة، تعلن هذه الأسطورة أن الاستعارى أساسى، حيث إن كل مصطلح مستخدم له نَسَبٌ استعارى.

ونتيجة هذه الأسطورة يُفرِّغ مفهوم الحرفى من المحتوى؛ وبشكل متلازم يفقد مفهوم الاستعارة، بوصفه مقولة مناقضة، هدفه. ومع ذلك يمكن تجنب هذه النتيجة، ودون إنكار تغلغل النَّسَب الاستعارى: البعد التاريخى هو فقط ما نحتاج إلى الاعتراف به- حقيقة أن التقابل بين الحرفى والاستعارى ليس فعالا بشكل مطلق، لكن بشكل نسبى مع الزمن.

بالنظر إلى نسختى المصطلح، المتطابقتين والمتباعدتين امتداديا، أىْ نموذجين من نوع معين فى وقت معين، نتأمل النسخة الاستعارية التى يوجه تفسيرها عادة، أو بشكل مثالى، فهم النسخة الأخرى، التى نعتبرها حرفية. لكن النسخة المتطابقة متماثلة الأبعاد مع هذا التعبير الاستعارى، الذى قد يحدث فى وقت تال، تعتبر حرفية بشكل صحيح تماما. تغيَّر المصطلح، مشيدا بوصفه نوعا، فى وضعه الاستعارى عبر الزمن. لقد كان الوصف الأول لأداة إلكترونية مثل الآلة الحاسبة استعاريا؛ وصار الآن حرفيا.

٩ـ أسطورة الصيغة

كم هو رائع أن تكون لدينا صيغة بسيطة لحل شفرة التعبيرات الاستعارية. والأسطورة عن وجود مثل هذه الصيغة أسطورة قديمة، كثيرا ما تعرضت للنقد لكنها لم تهمل قط. ويحتمل حقا اكتساب حياة جديدة بمساعدة التكنولوجيا الحالية للكمبيوتر والنماذج المرتبطة بها عن العقل.

إن التعبيرات الاستعارية ليست مشفرة. ليس لها وصفات، ولا يمكن تحصى بشكل كامل فى المعاجم أو كتب الشفرات. يتطلب فهم استعارة تفسير السياق وفحصه.

أشهر مرشح للصيغة لاختصار هذا التفسير والفحص هو مفهوم التشابه. وهو، مع ذلك، مفهوم فارغ، لوجود أوجه تشابه كثيرة جدا للاختيار منها. أوجه التشابه غزيرة حيثما نظرنا، لكن القليل منها يدعم الأوصاف الاستعارية الحقيقية. وعلى الناحية الأخرى، لتكملة مفهوم التشابه بمفهوم الأهمية (أى البحث عن أوجه التشابه المهمة) الذى يُدخِل مرجعية سياقية يتعذر استئصالها، لا يمكن ضغطه هو نفسه فى صيغة. هنا معاينة السياق، والبراعة، والفطنة مطلوبة للقيام بالمهمة. بدلا من قراءات آلية من كتاب للشفرات أو التطبيق الروتينى لصيغة، لدينا عملية تفسيرية للبحث والاكتشاف.

١٠ـ أسطورة الشيئية

مقارنة المواضيع، كما اقترحت فى الإشارات السابقة إلى التشابه، متضمنة بالتأكيد فى الوصف الاستعارى، لكن الافتراضَ بأن مقارنةَ المواضيعِ متضمنةٌ فقط أسطورةٌ. وطبقا لهذه الأسطورة، يقارن المرء المواضيع التى يدل عليها استعاريا مصطلح بتلك التى يشير إليها المصطلح حرفيا. فى [تعبير] "الرجال ذئاب"، مثلا،

تستخدم "ذئاب" للرجال، بينما تدل حرفيا على بعض الذئاب. بتجريد السمات المشتركة للمجموعتين من المواضيع يمكن أن نفسر الاستعارة باعتبارها تنسب بعض هذه السمات، مثلا، الافتراس، إلى المشار إليه استعاريا.

هذه الأسطورة مضللة ليس فقط لأن المقارنة والتجريد واسعان جدا، مما يتطلب قيودا بها يتطلب الانتباه إليه فى السياق. النقطة الأخرى هى أن الاستعارة ليست شيئية تماما فى مظهرها. إن طرقها فى المقارنة ملتوية غالبا، ولا تمس المواضيع المطروحة وسماتها فقط، لكنها تمس أيضا مختلف أشكال تمثيل هذه المواضيع. إن القول بأن تلك الذئاب أكثر خصوصية مما يسمح نمطها المألوف لا يجرِّد [تعبير] "الرجال ذئاب" من معناه باعتباره ينسب الافتراس استعاريا للرجال. ولا يفتقر [تعبير] "الريس تنين" إلى المعنى تماما نتيجة أن [كلمة] "التنين" ليست لها على الإطلاق مواضيع تدل عليها. مرة أخرى، تأتى أنماط التمثيل (فى هذه الحالة، الصور الذهنية للتنين، والأوصاف، والنماذج، والصور) للإنقاذ. لأن مصطلح "التنين" لا يعمل فقط بوصفه وحدة دلالية لا تدل على شيء فى الحقيقة، لكنه يعمل أيضا بوصفه عنوانا لإشارات التنين، وهى، كما أشرنا، وفيرة. ويساعد مثل هذا الاختيار للإشارة على فهم الاستعارات. إننا نعيش، رغم كل شيء، فى عالم من الرموز والمواضيع الأخرى أيضا. وتعمل رؤيتنا للمواضيع ومعرفتنا بتمثيلها بوصفها وسائل للتفسير.

الفصل السادس

الاستعارة والسياق(١)

يقترح جودمان فى كتابه "لغات الفن" مقاربة عامة للاستعارة تؤكد على خاصيتها السياقية. أراجع هنا السمات الأساسية لمعالجته وأقدم بعض التعليقات النقدية دفاعا عن نسخة منقحة من النزعة السياقية. وأبدأ بعرض لآراء جودمان.

١ـ النزعة السياقية والاستعارة

يقول جودمان إن الاستعارة "مسألة تعليم كلمة قديمة حيلا جديدة- استخدامٌ لاسم قديم بطريقة جديدة." (٢) لكن هذا التوصيف غير كاف، حيث إن "كل تطبيق لمسند على حدث جديد أو موضوع حديث الاكتشاف جديدٌ؛ لكن هذا الإسقاط الروتينى لا يكوِّن استعارة." يُقدِّم التوصيف الإضافى على النحو التالى:

فى الإسقاط الروتينى، تستخدم العادةُ اسمًا لحالة لم تحسم بالفعل. والاستخدام العشوائى لمصطلح صيغ حديثا لا يعوقه بالقدر نفسه قرارٌ سابق. لكن الاستخدام

---

(١) "الاستعارة والسياق" مأخوذ من "ما وراء الحرف"، الجزء الثالث، الأقسام ٩، ١٠، ١١.

(2) *Nelson Goodman, Languages of Art, 2nd ed. (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1986), p. 69.*

(لم يصف جودمان معالجته بالسياقية: النزعة السياقية تفسير أقترحه يناسب معالجته) تقدم مناقشتى للاستعارة فى "ما وراء الحرف" تعليقات نقدية أيضا عن المقاربات الحدسية والانفعالية والصياغية والتوترية والتفاعلية للاستعارة. ومن الكتاب الذين ناقشت أعمالهم، إضافة إلى جودمان، مارتين فوس **Foss** ومونروى بيرديزلى **Beardsley** ولـيم ب. ألستون **Alston**، وريتشارد **I. A. Richards** وماكس بلاك **Black** وبول هينل **Henle**.

الاستعارى لاسم على موضوع يتحدى الإنكار السابق الصريح أو الضمنى لذلك الاسم على ذلك الموضوع. حيث توجد استعارة يوجد تضارب: الصورة حزينة وليست مرحة حتى رغم إنها عديمة الإحساس ومن ثم ليست حزينة وليست مرحة. لا يكون استخدام المصطلح استعاريا إلا إذا كان محظورا إلى حد ما(٣).

ومع ذلك تتطلب الحقيقة الاستعارية، مميزةً عن الزيف البسيط، أن يكون هناك بالإضافة إلى ذلك "جذب ومقاومة أيضا- جذب يتغلب على المقاومة."(٤) ن وصف الصورة بالحزن يعنى تقديم توصيف حقيقى قادر على إبقاء الصراع مع انعدام إحساس الصورة حيًّا، ويتضمن أنها ليست حزينة. "لا يوجد شىء يمكن أن يكون حزينا وليس حزينا إلا إذا كان لكلمة 'حزين' مجالان مختلفان للتطبيق. إذا كانت الصورة ليست حزينة (حرفيا) وحزينة (استعاريا)، فإن 'حزينة' تُستخدَم أولا اسما لبعض الأشياء أو الأحداث المناسبة، ثم لبعضها غير المناسب."(٥) كيف يمكن إذًا تمييز الاستعارة من الالتباس، الذى يتميز أيضا بمجالات مختلفة من الاستخدام لمصطلح واحد؟

---

(٣) جودمان، "لغات الفن"، ٦٩ y. وكما أشار كوهين *T. Cohen*، تتصارع الصيغة المقدمة هنا مع فقرات أخرى من "لغات الفن" وبأمثلة معقولة. (انظر كوهين "ملاحظات على الاستعارة"، *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 34 [1976], 258-9*). لكن النقطة الأساسية عند جودمان ليست أن القراءة الحرفية للجملة خطأ إذا كانت قراءتها الاستعارية صحيحة، لكنها بالأحرى أن القراءة الأخيرة لاسم *label* تشمل تحولا امتداديا. بتعبير آخر، التطبيق الاستعارى لاسم على موضوع يتحدى إنكارا سابقا لذلك الاسم لموضوع ما يلبى التطبيق نفسه (أو دلالة سابقة لموضوع ما أنكر التطبيق نفسه).

(4) Goodman, Languages of Art, pp. 69-70.

(5) Ibid., p. 70.

استخدام المصطلح "*cape*"[٦] لجزء من الأرض فى مناسبة ونوع من الملابس فى أخرى يعنى استخدامه فى مجالات مختلفة وحصرية بشكل متبادل لكنه ليس استعاريا فى أى من الحالتين. ما وجه الاختلاف، إذًا، بين الاستعارة والالتباس؟ أظن، أساسا، فى أن الاستخدامات العديدة لمصطلح ملتبس فحسب متماثلة تاريخيا ومستقلة؛ ولا ينبثق أحدها من الآخر أو يسترشد به. فى الاستعارة، من الناحية الأخرى، مصطلح له امتداد مستقر بحكم العادة يطبق فى مكان آخر تحت تأثير تلك العادة؛ هناك فراق للسابق وإذعان له. حين يسبق استخدام للمصطلحِ الآخرَ ويشكله، يكون الثانى استعاريا[٧].

تتطلب العملية التى "يوجه" بها استخدامٌ لمصطلح استخدامًا آخر و"يشكله" تفسيرا آخر. يدخل جودمان مفهوم "المخطط" ومفهوم "الواقع". يتألف المخطط من مجموعة من الأسماء البديلة، ويتألف العالم من "المواضيع التى يصنفها المخطط- أى من المواضيع التى يدل عليها على الأقل اسم من الأسماء البديلة." وتتمثل النقطة الأساسية فى أن الاسم لا يقوم بوظيفته منعزلا بل بانتمائه لعائلة. إننا نصنف بمجموعات من البدائل. حتى ثبات الاستخدام الحرفى نسبى لمجموعة من الأسماء: ما يعتبر أحمر، مثلا، يختلف إلى حد ما اعتمادا على إن كانت المواضيع تُصنَّف بوصفها حمراء أو غير حمراء، أو حمراء أو برتقالية أو صفراء أو خضراء أو زرقاء أو بنفسجية. إن حقيقة البدائل المعترف بها بالطبع يحددها بيان أقل مما يحددها عرف أو سياق[٨].

---

(٦) تعنى *cape* لسانا (بحرى) وتعنى (قطعة ملابس بلا أكمام تلف حول الرقبة وعلى الكتفين) (المترجم).

(7) Ibid., pp. 70-1.

(8) Ibid., pp. 71-2.

يقول جودمان إننا نرى عادة فى الاستعارة تغيرا فى عالم الاسم وأيضا تغيرا فى مجاله أو امتداده. "إن اسمًا مع أسماء أخرى، تكوِّن مخططًا، ينفصل فى الواقع عن العالم الرئيسى لذلك المخطط ويستخدم لتصنيف عالم غريب وتنظيمه. تقدم الاستعارة جزئيا بهذه الطريقة حاملة معها إعادة توجيه لشبكة كاملة من الأسماء مفاتيح لنشأتها الخاصة وتطورها"[9].

يتمثل الاقتراح المقدم هنا فى أن الاستخدام الجديد لاسم استعارى يوجهه جزئيا موقعُه فى المخطط كله، ويُنقَل هو نفسه بطريقة تعكس استخدامه السابق: "تُنقَل مجموعة مصطلحات، من الأسماء البديلة؛ والتنظيم الذى تؤثر به فى العالم الغريب يوجهه استخدامها المعتاد فى العالم الأصلى."[10]

وبالنسبة لكيفية عمل مثل هذا التوجيه، لا يقدم جودمان تعليقا عاما. لكنه يؤكد حقيقة أن الانتقال الحر لمخطط يقدم أحكامًا قاطعة:

قد نطبق بإرادتنا مسندات درجات الحرارة على الأصوات أو تدرج الألوان أو الشخصيات أو على درجات الاقتراب من إجابة صحيحة؛ لكن أى عنصر فى العالم المختار يكون دافئا أو أدفأ من العناصر الأخرى يكون محددا بشكل كبير جدا. حتى حيث يُفرَض المخطط على عالم بعيد الاحتمال ومختلق، تحدد الممارسة السابقة تطبيق الأسماء[11].

ويحدث هذا لمجرد وصف الظاهرة الأساسية التى تعنينا، أى النجاح الذى قد يصاحب الاتصال الاستعارى. مسلمين بأن المخططات المتنقلة بحرية تقدم أحكاما

---

(9) Ibid., p. 72.
(10) Ibid., p. 74.
(11) Ibid.

قاطعة، تكمن المشكلة فى تفسير الكيفية. وأفسر استجابة جودمان لهذه المشكلة بأنه اقتراح لمقاربة سياقية. لأنه يقاوم بعزم شرط الإجابة العامة، مقدما بدلا من ذلك إيضاحات لمجموعة عمليات استعارية متنوعة.

وهكذا يقترح أن التوجيه الذى تقدمه الاستخدامات السابقة قد لا ينبثق، فى بعض الحالات، من الاستخدام الحرفى للمصطلح المطروح بل من استخدامه الاستعارى: "ربما، مثلا، كان الاستخدام الاستعارى السابق للأرقام (بعدد الذبذبات فى الثانية) هو ما يوجه استخدامنا لكلمة 'عال' للأصوات وليس الاستخدام الحرفى بشكل مباشر طبقا للارتفاع."(١٢)

وبالإضافة إلى ذلك، يقترح أن التوجيه قد لا ينبثق فقط من الاستخدامات السابقة للاسم، حرفيا أو استعاريا، بل أيضا من الأمثلة التى قدمها (حرفيا أو استعاريا). ويشير، فى هذا الصدد، إلى لعبة جومبريتش(١٣) عن "بنج ***ping***" و"بونج ***pong***". هدف اللعبة استخدام هاتين الكلمتين الخاليتين من المعنى على أزواج من المواضيع، والنتيجة بالنسبة لكثير من الأزواج محددة بشكل مدهش. يكتب جومبريتش:

إذا كانت هاتان [الكلمتان] كل ما لدينا لتسمية فيل وقط، أيهما يكون بنج وأيهما بونج؟ أظن أن الإجابة واضحة. أو حساء سخن وآيس كريم. بالنسبة لى، على الأقل، الآيس كريم بنج والحساء بونج. أو رمبرانت وواتيو؟(١٤) بالتأكيد فى هذه الحالة يكون رمبرانت بونج وواتيو بنج(١٥).

---

(12) Ibid., pp. 74-5.

(١٣) جومبريتش ***Gombrich*** (١٩٠٩-٢٠٠١): مؤرخ للفن، ولد فى النمسا، وعاش فى إنجلترا (المترجم).

(١٤) رمبرانت ***Rembrandt*** (١٦٠٦-١٦٦٩): رسام هولندى. واتيو ***Watteau*** (١٦٨٤-١٧٢١): رسام فرنسى (المترجم).

(15) E. H. Gombrich, Art and Illusion (New York, Pantheon 1960), p. 370.

التوجيه المسئول عن الاستجابات المحددة فى هذه الأمثلة لا يمكن أن ينبثق من الدلالة السابقة للكلمتين المطروحتين، حيث إنهما بلا دلالة على الإطلاق. ويرى جودمان أنهما، رغم ذلك، قدمتا أمثلة لبعض الخصائص أو المسندات، وأنهما الآن يحملان دلالة الأخيرة:

لا يعود استخدام هاتين الكلمتين إلى كيفية استخدامهما لتصنيف الأشياء ولكن إلى الكيفية التى صُنِّفتا بها- ليس إلى ما تدلان عليه من قبل بل ما قدمتا له أمثلة من قبل. نستخدم "بنج" للأشياء السريعة الخفيفة الحادة، و"بونج" للأشياء البطيئة الثقيلة الفاترة، لأن "بنج" و"بونج" تمثلان هذه الخصائص[16].

وحيث إن "بنج" و"بونج" ليسا لهما دلالة سابقة يمكن، بالطبع، ألا تكون هناك استعارة متضمنة فى استخدامهما الجديد فى اللعبة. لكن التوجيه بضرب أمثلة فى الماضى قد يؤثر أيضا على إعادة تعيين اسم دال، وهنا يكون التأثير استعاريا.

ويبقى أن الاقتراحات السابقة لا تفسر كل الحالات أو كل الخصائص المرتبطة بالانتقال الاستعارى. ربما يساعد هذا التوجيه المنبثق من استخدام استعارى سابق على تفسير الاستعارة الحالية (بوصفها شاهدا موجزا لهذا الاستخدام)، لكن من الصعب أن يفسر الاستعارة السابقة. وقد تلعب الأمثلة دورا مضيئا، لكن فى حالة "بنج" و"بونج" على الأقل، تُقترَح أمثلة استعارية: "بنج" ليست حرفيا خفيفة وحادة، وليست "بونج" ثقيلة وفاترة؛ تفترض هذه الحالات استعارات لتفسير استعارات أخرى. وبالإضافة إلى ذلك، تُفترَض الحالة الأساسية للتوجيه بالاستخدام الحرفى السابق لكنها لا تُفسَّر.

---

(16) Goodman, Languages of Art, p. 75.

مقدما لنا جودمان نفسُه تعليقه على التأثير التوجيهى للأمثلة فى الماضى، يواصل كما يلى:

كثيرا ما تكون آلية الانتقال أقل شفافية. لماذا تستخدم [كلمة] "حزين" لصور وتستخدم "مرح" لأخرى؟ ما المقصود بقول إن استخداما استعاريا "يوجه بـ" الاستخدام الحرفى أو "ينسج على منواله"؟ يمكن أحيانا أن نستنبط تاريخا مقبولا: الألوان الساخنة ألوان النار، والألوان الباردة ألوان الثلج. وفى حالات أخرى لا يكون لدينا إلا أساطير خيالية بديلة. هل تصادف أن الأرقام أعلى وأدنى لأن الأكوام تعلو أكثر بوضع مزيد من الحجارة عليها (رغم حقيقة أن الحُفَر تصبح أدنى بإخراج مزيد من المجارف الممتلئة)؟ أو أعداد تنقش على جذوع الأشجار من الأرض إلى أعلى؟ بصرف النظر عن الإجابة، هذه كلها أسئلة خاصة عن أصل الكلمات(١٧).

اشتقاقية أم لا، تكون مثل هذه "التواريخ المعقولة" المناسبة لسياقاتها الخاصة أحيانا كل ما يقدمه جودمان لتكملة التعليق السابق الناقص عن العمليات الاستعارية. هل يمكن تقديم شىء آخر؟ يكتب: "يفترض أننا نُسأل، بالأحرى، عن تعليق عام على الكيفية التى يعكس بها استخدامٌ استعارى لاسمٍ استخدامَه الحرفى." ويعترف بوجود "تأملات موحية" فى هذا السؤال، مشيرا للتوضيح إلى رأى يقول إن مجال الاستخدام الحرفى لكثير من المصطلحات كان أوسع فى البداية وتم تضييقه، وما يبدو استخداما استعاريا جديدا ليس غالبا إلا استعادة لأرض سابقة. ويستنتج أن هذا الرأى "من الواضح أنه لا يفسر الاستخدامات الاستعارية لكل المصطلحات أو حتى معظمها. نادرًا ما تتوفر إمكانية تتبع مغامرات اسم بالغ إلى حرمان الطفولة."(١٨)

(17) Ibid., p. 76.

(18) Ibid., pp. 76-7.

لدينا إذًا تعليق ناقص عن مختلف العمليات الفعالة فى التحول الاستعارى، واقتراح بمختلف التواريخ المعقولة، مع التصريح بأن تواريخ أخرى قد تُنتَج فى سياقات خاصة. وأبعد من ذلك، يواصل جودمان أنه لا توجد نظرية عامة للتوجيه يمكن تقديمها. وبشكل خاص، لا توجد إجابة عامة يمكن البحث عنها فى مفهوم التشابه:

هل القول بأن صورة حزينة قول ملتوٍ بأنها مثل شخص حزين؟... لكن التشبيه لا يمكن أن يساوى فقط القول بأن الصورة مثل شخص فى سمة أو أخرى؛ أى شىء مثل أى شىء آخر إلى حد ما. ما يقوله التشبيه فى الواقع إن الشخص والصورة متشابهان فى أن كلا منهما حزين، أحدهما حرفيا والآخر استعاريا. وبدلا من اختزال الاستعارة إلى تشبيه، يتقلص التشبيه إلى استعارة؛ أو يمكن، بالأحرى، التغاضى عن الفرق بين التشبيه والاستعارة. سواء كان التعبير "إنه مثل" أو "إنه"، تشبِّه الصورةُ البلاغيةُ الصورةَ بشخص بالتقاط سمة مشتركة: ينطبق المسند "حزين" على الاثنين، وإن يكن على الشخص بداية وعلى الصورة اشتقاقيا[19].

ألا يوجد، إذًا، نوع عام من التشابه بين الأشياء التى ينطبق عليها مصطلح حرفيا والأشياء التى ينطبق عليها استعاريا؟ يقترح جودمان أن السؤال نفسه يمكن أن يُسأل عن الأشياء التى ينطبق عليها مصطلح حرفيا. بأية طريقة تكون كل الأشياء الخضراء (حرفيا)، مثلا، متشابهة؟

لا يكفى أن تتمتع بخاصية أو أخرى مشتركة؛ ينبغى أن تتمتع بخاصية معينة مشتركة. لكن أية خاصية؟ من الواضح أنها الخاصية التى يحددها المسند المطروح؛ أى إنه ينبغى استخدام المسند لكل الأشياء التى ينبغى أن يستخدم لها. إن السؤال عن

---

(19) Ibid., 77-8.

سبب استخدام المسندات استعاريا يشبه إلى حد بعيد السؤال عن سبب استخدامها حرفيا. وإذا لم تكن لدينا إجابة جيدة فى الحالتين، ربما يكمن السبب فى عدم وجود سؤال حقيقى"[20].

٢ـ ملاحظات عن السياقية

ربما يكون من الجدير بالملاحظة أن استخدام جودمان لـ[كلمة] "استعارة" (كما فى قدر كبير من الأدبيات المرتبطة بالموضوع) يتذبذب بين تفسير عريض حقا، يغطى فيه فعليا كل صور الحديث، وتفسير ضيق، يمثل فيه صورة تشبه التشبيه إلى حد بعيد. يغطى المفهوم العام للتحول التخطيطى تنوعا واسعا من التعبيرات المجازية، ويقترح جودمان تنظيما لهذا التنوع فى قسم من مناقشته بعنوان "صيغ الاستعارة."[21] ومن الناحية الأخرى، فى نقده لنظرية الاستعارة بوصفها تشبيها ملتويا، يرفض اختزال الاستعارة إلى تشبيه لصالح الرأى القائل (اقتبس سابقا) بأنه "يمكن التغاضى عن الفرق بين التشبيه والاستعارة." ويستحق الالتباسُ الاهتمامَ لكنه قد لا يكون ضارًّا نظريا بمجرد ملاحظته. وقد تُعالَج التعبيرات البلاغية أيضا بشكل مفيد باعتبارها مجموعة تحت عنوان التحول التخطيطى؛ وقد عُزِلتْ تلك التى تنتمى لمجموعة ذات أسس واضحة للتحول نسبيا، وتحتاج البقية الصعبة جدا المرتبطة بالتشبيه إلى اهتمام خاص وكانت، فى الحقيقة، بؤرة معظم المناقشات النظرية.

ثمة سؤال أساسى بشأن معالجة جودمان عن الجدل الذى يقدمه ضد اختزال الاستعارة إلى تشبيه. فيما يتعلق بفكرة أن القول بأن صورة حزينة يعنى القول بشكل ملتو إنها تشبه شخصا حزينا، يلاحظ جودمان أن التشبيه لا يمكن أن يفهم فقط على أنه يؤكد أن الصورة تشبه شخصا بطريقة أو أخرى. إنه يقول:

---

(20) Ibid., p. 78.

(21) Ibid., p. 81 ff.

ما يقوله التشبيه فى الواقع إن الشخص والصورة متشابهان فى الحزن، أحدهما حرفيا والآخر استعاريا... سواء كان التعبير "إنه يشبه" أو "إنه"، تشبِّه الصورةُ البلاغيةُ الصورةَ بشخص بالتقاط سمة مشتركة: إن المسند "حزين" ينطبق على الاثنين، وإن يكن على الشخص بداية وعلى الصورة اشتقاقيا"[22].

لكن المشكلة فى هذا الجدل أن الاستعارة حالة فرعية من الالتباس: وهكذا بينما قد توصف [كلمة] "حزين" بشكل معقول بأنها اسم مفرد، من الصعب أن توصف بأنها مسند مفرد، لأن وصفها بهذا الشكل يمكن أن يتضمن امتدادا مفردا للاسم المطروح. ولا يمكن، من باب أولى، أن يقال إن التشابه الذى ينسبه التشبيه الذى نتناوله يتكون من الاشتراك فى المسند المشترك "حزين"، حيث إنه لا يوجد مثل هذا المسند المشترك. ويستتبع ذلك، فى النهاية، أن التشبيه لا يمكن أن يتشكل رغم كل شيء باعتباره يقول (بصوت أحادى) إن الشخص والصورة متشابهان فى الحزن.

ويمكن اقتراح أن تأثير هذا الجدل قد يتحقق دون اللجوء إلى المسند المفرد "حزين": قد تكون السمة المشتركة المطروحة أن الاسم "حزين" (رغم إمكانية التباسه) ينطبق على كل من الشخص والصورة. لكن هذا الاقتراح نفسه صعب. لأنه بدلا من دمج التشبيه بالاستعارة، كما سعت المناقشة الأصلية، يمكن أن يحدث الدمج الآن للتشبيه بالالتباس عموما. ويمكن تفويض التشبيهات بتشبيه المواضيع إذا كانت تشير إليها فقط نسخ متطابقة متباعدة. قد يقال بشكل مناسب إن عربة الطفل تشبه فيلا، حيث يوصف كل منهما بشكل صحيح بنسخة متطابقة من "***has a trunk***[له خرطوم أو صندوق]"؛[23] ويمكن اعتبار أن قطعة ملابس شريطا ساحليا، لأن كلا منهما يسمى "***cape***". يمكن أن تشتق التشبيهات من مصادفات اشتقاقية عموما بدل

---

(22) Ibid., pp. 77-8.

(٢٣) تشير كلمة ***trunk*** فى هذا السياق إلى صندوق السيارة وخرطوم الفيل (المترجم).

أن تشتق من علاقات وثيقة ترتبط بالاستعارة، بدقة. ويمكن طمس الحد الفاصل بين التشبيه، كما تخيلناه فى المناقشة الأصلية، والتورية (يمكن أن تولد التورياتُ تشبيهاتٍ).

وليس من المحتمل إعادة ربط التشبيه بالاستعارة بمجرد اشتراط إمكانية تطبيق اسم مشترك، بل بإمكانية تطبيق ذلك الاسم حرفيا حينًا، واستعاريا حينًا. لأن مثل هذا الشرح يمكن أن يفترض أن مفهوم الاستعارة يمكن تعليله. ومن الناحية الأخرى، إن اشتراط قابلية استخدام اسم مشترك بداية حينا، واشتقاقيا حينا، يمكن أن يكون غير كاف بشكل مستقل. وتُطبَّق النسخ المتطابقة الملتبسة عرَضًا فى أوقات مختلفة أيضًا، ويمكن أن ترتبط بمعايير الانحراف التاريخى أيضًا. ودون اعتماد غير مباشر على مفهوم الاستعارة، كما أقترح، يمكن أن يكون فصل تلك المعايير الخاصة بالاستعارة مستحيلا عمليا.

وهكذا يبدو أن مفهوم أن المسند "حزين"، أو حتى مجرد الاسم "حزين"، يشير إلى سمة مشتركة تؤسس التشبيه أو الاستعارة لا يمكن الدفاع عنه. وكان الاقتراح الذى كنا نتناوله بأن الصورتين يمكن أن يفهما بوصفهما يشبهان الصورة بشخص بالتقاط هذه السمة المشتركة. وبالنسبة لما يدعم به التشابه، بالإضافة إلى ذلك، هذه السمة نفسها، أى ما يميز مواضيع المسند "حزين"، رد جودمان، كما رأينا، بأنه "ليس هناك سؤال حقيقى."[24] وهكذا كانت استراتيجيته ثنائية: (١) لتفسير التشبيه الصريح وما تضمره الاستعارة، يكتسب تأكيد الشبه بوصفه ملتويا ("لا يمكن أن يساوى التشبيه فقط القول بأن الصورة مثل الشخص فى وجه أو آخر؛ أى شىء مثل أى شىء آخر إلى حد ما")، تحديدًا بالإشارة الضمنية للمشاركة الظاهرية

---

(24) *Ibid., p. 78.*

فى المسند "حزين"، ثم (٢) رفض أى سؤال آخر يتعلق بشبه مفترض يشكل أساس المشاركة فى هذا المسند. ومع ذلك ينبغى التنازل عن (١) بسبب فرضيته الهشة لمسند مشترك "حزين".

ومن المهم، بالإضافة إلى ذلك، أن نسجل ملاحظة عن صعوبة أخرى مع (١)، ترتبط بافتراضها أن التشبيه يكتسب تحديدا بالإشارة إلى أحد مسنداته المتضمنة. وهذه الفكرة غير محتملة بشكل مستقل عن الصعوبة التى أشرنا إليها للتو. ولأن التشبيهات تكتسب التحديد عادة بالإشارة إلى مسندات لا تتضمنها، حتى حين تكون المسندات المتضمنة (على عكس "حزين") قابلة للتطبيق بشكل غير ملتبس على أشياء يقال إنها متشابهة. لنقول، كما قال المعلمون، إن طفلا مثل نبات صغير تعنى أكثر بكثير من أن ننسب الشباب لطفل كما ننسبه لنبات. وقد فُسِّر بأنه يوصل أن هناك صفات أخرى مهمة تنسب إلى الاثنين، على سبيل المثال، أن الطفل والنبات ينموان، ويتطلبان إشرافا، ويستفيدان من بيئة منضبطة، ويمران بمراحل تطور منظمة، الخ. إن التشبيه يمكن أن يأتى محددا أو "بديلا"، لكنه لا يأتى عموما بإشارة وحيدة للمسندات المتضمنة، حتى حين تطبق بشكل مناسب وغير ملتبس. ثمة مسندات أخرى تجلب من الخارج بطريقة تختلف مع السياق.

يبدو أن هذه النقطة، بشكل مهم جدا، تحظى باعتراف فى مفهوم جودمان عن "التواريخ المعقولة" المفسرة لبعض الاستخدامات الاستعارية، مثلا، "الألوان الساخنة ألوان النار، والألوان الباردة ألوان الثلج."[٢٥] هنا لا يقول، رغم (١)، فيما يتعلق بالألوان الساخنة والأشياء الساخنة، إنها ببساطة متشابهة فى السخونة، حرفيا فى حالة، وفى الأخرى استعاريا. إنه يعنى الإشارة إلى ارتباط بالنار، لا الثلج، بوصفها تعيينا آخر.

---

(25) Ibid., 76.

إذا أُسقِطتْ (١)، هل هناك استراتيجية بديلة تلبى حافزها الأساسى وتحافظ على سماتها السياقية؟ لقد نشأت من الاعتراف بأنه بينما قد تعتبر الاستعارة تشبيها ملتويا من حيث إنها تسقط أداة التشبيه "مثل"، يكون التشبيه نفسه أكثر التواء فى إسقاط التعيينات المحدِّدة لهذه الأداة. دون تعيين آخر، يكون مجرد الشبه الذى يؤكده التشبيه تافها؛ يبدو أن (١) تقدم طريقة عامة لدعم هذا التعبين باللجوء إلى مسند متضمَّن. ودون هذا اللجوء، هل يمكن اقتراح طريقة أخرى للتغلب على عدم تحديد الصورتين؟

الإجابة نعم. لا يقول التشبيه إن شيئا يشبه آخر فى وجه فقط، ولا يقول بشكل متسق، كما رأينا، إنهما متشابهان فى المسندات المتضمنة. لكنها ليست البدائل الوحيدة. قد يقول التشبيه إن الأشياء متشابهة فى أوجه بارزة أو مهمة فى السياق المطروح. ويعتمد مثل هذا التفسير بكثافة على الأحكام السياقية المتضاربة أحيانا بشأن البروز والأهمية؛ إنه، على أية حال، ليس غير محدِّد وليس تافها. وبالإضافة إلى ذلك، إن عملية تعيين هذه الأوجه التى يُعتقَد أنها تدعم التشبيه والخاصية الاستعارية محورية فى ممارسة الشرح.

أوضحنا بالفعل، فى صورة الطفل والنبات، الأسلوب الذى تُستدعَى فيه المسنداتُ غير المتضمنة فى تشبيه معين لتدعم أساسا تفسيريا له. ومن الواضح أن العملية نفسها تصح بالنسبة للاستعارة أيضًا. سواء قلنا إن الطفل مثل نبات صغير أو الطفل نبات صغير لا يختلف الأمر بهذا الشأن. تُدعَم المسندات المستدعاة بالطبع بطريقة تعتمد على فهمٍ للسياق؛ لا توجد صيغة عامة (تشابه، أو غيره) لاستخلاصها. لكن قد تكون هناك مبادئ محدودة تساعد فى البحث عن مسندات مناسبة؛ مكتسبة خلال الخبرة أو التوجيه، يمكن أن تحسن القدرات التفسيرية للقراء.

تعتمد مقاربة صيغة مألوفة للاستعارة على مبدأ التشابه الذى يكتمل بشرط أن يكون التشابه تشابها مهما. وهذا المبدأ لا يتجنب التفاهة إلا بالاعتماد بكثافة على السياق. وهذا الاعتماد بالتأكيد عيب فى رأى يزعم تقديم صيغة. وهو، مع ذلك، ليس عيبا فى رأى يرفض الفكرة نفسها عن الصيغة، ويصر على أن التفسير الاستعارى يتطلب حكما سياقيا- ليس بالتأكيد عن التشابهات المهمة لكن عن المسندات المهمة التى تعمل لتعريف هذه التشابهات.

تقدم نسخة السياقية التى وضعنا خطوطها هنا، بالإضافة إلى ذلك، تفسيرا للتوجيه الذى تقدمه التطبيقات الحرفية للتطبيقات الاستعارية. إن النسخة الأسبق، كما رأينا، رأىٌ عن الاستعارة يعتمد على مفهوم مثل هذا التوجيه، لكنه لا يقدم تفسيرًا له- إنه يرفض السؤال عن سبب تطبيق المسندات كما تعمل استعاريا. إن السياقية الحالية، التى تعتمد على السياق لاقتراح المسندات المهمة، تتطلب أيضا بوضوح استيعاب الاستخدام الحرفى للمصطلح المطروح. ولفهم الاستخدام الاستعارى على أنه يرتبط بأشياء تتشارك تلبية مسندات مهمة سياقيا مع تلك التى يلتقطها الاستخدام الحرفى[٢٦]. لا تكفى معرفة السياق وحده؛ ينبغى أيضا وضع الاستخدام الحرفى فى

---

(٢٦) تتطلب المصطلحات المنعدمة (فى الاستخدام الحرفى) معالجة مختلفة قليلا، فهى تفتقر إلى أشياء تلبى شروطها. التطبيق الاستعارى لـ"تنين" على أشخاص يمكن بصعوبة أن يقال حرفيا بأنه يشبه الأشخاص بالتنانين، حيث إنه لا توجد تنانين. يوضح جودمان فى كتابه ***Ways of Worldmaking (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1978)***، ص ١٠٤، هامش ١٠، أنه "حيث إن 'دون كيخوته' و'دون جوان' لهما الامتداد الحرفى (المنعدم) نفسه، فإن تصنيفهما للناس لا يمكن أن يعكس تصنيفًا حرفيا." ويتتبع تصنيفهما الاستعارى إلى التباعد الامتدادى (حرفيا) بين المركبات المتوازية للمصطلحات، أو الاختلافات فيما تلبيه شروط هذه المصطلحات نفسها وتمثله. "باختصار، تدل مصطلحات مختلفة (مثلا، 'مصطلح دون كيخوته' و'مصطلح دون جوان') على 'دون كيخوته' و'دون جوان' كما تدل أيضا مصطلحات أخرى مختلفة (مثلا، 'المصارع الأحمق' و'الغاوى العنيد') بدورها على أناس مختلفين."

الاعتبار. وهذا الاستخدام لا يحدد امتدادا استعاريا، لكنه يساهم فى تحديده. وبتعبير آخر، إنه يوجه تفسير الاستعارة، حين يكمله فهم سياقى صحيح.

٢ـ الاستعارة والاستكشاف

فى ابتكار استعارة يمكن للمرء نفسه أن يندهش. جرت معظم المناقشات حول الاستعارة بالإشارة إلى سياقات الاتصال، وسادت فرضية خطأ، وإن تكن ضمنية؛ إن منتج التعبير الاستعارى لديه مفتاح خاص لفهمه ويمكن فقط للمستمع أو القارئ أن يكافح ليعثر عليه. إن منتج أى تعبير، استعاريا أو غيره، قد يجد تفسير ما قال صعبا أو محيرا وقد تدهشه نتيجة التأمل فى الأمر. الدور التفسيرى المتعلق بأى تعبير لا يتعارض مع دور المنتج، حتى حين يكون هدف التعبير اتصالا مباشرا.

لكن ينبغى قول كلمة خاصة بشأن استخدامات الاستعارة بروح مدققة أو نظرية بشكل أساسى. المتضمَّن هنا غالبا الوظيفة الاستكشافية أو الإرشادية للمقارنة. وكثيرا ما يجهل المنظِّر مقدَّمًا أساس المقارنة التى يطرحها، لكنه يفترض، أو يخمن، أن

= وفيما يتعلق باختيار الإشارة، يختار المصطلح الذى له امتداد حرفى منعدم الإشارة إلى أوصاف متنوعة بعضها، المهم فى السياق، ربما يميز أيضا أشخاصا تشير لهم الإشارة. الشخص الذى يوصف استعاريا بأنه دون كيخوته لا يشبه حرفيا دون كيخوته، ولا يشترك مع دون كيخوته الحرفى فى تلبية شروط مسندات مهمة؛ إنه يلبى شروط مسندات مهمة تكوِّن أوصاف دون كيخوته. وحيث يكون مصطلح منعدم فاعلا نحويا لخاصية استعارية مع مسند غير منعدم، مثلا، فى "كان دون كيخوته عنيدا"، تنسب [كلمة] "بغل" استعاريا إلى تلك التى تلبى شروط مسندات يختار "دون كيخوته" الإشارة إليها. وحيث يكون كل من الفاعل والمسند، كما فى [التعبير] الاستعارى "كانت سندريلا ملَكًا" منعدمين (حرفيا)، يقع اختيار الإشارة على صفة مناسبة سياقيا تدل بها "سندريلا" على أشخاص يلبون أوصافا استعارية تختار الإشارة إليها بـ"ملك".

تقاطعا عاما معينا للفئات قد يتبين أنه مهم[٢٧]. لا تدل الاستعارة مجسدة هذا الحدس على تحديد مسبق لمنظِّر المسندات القابلة للنقل من السياق المدقق للبرهان على صحة تعبيره. على العكس، التعبير نفسه بمثابة دعوة، للمنظِّر وآخرين، لاستكشاف السياق بحثا عن مسندات مشتركة مهمة- جديدة أو قديمة، بسيطة أو معقدة. المسندات المهمة فى السياق المناسب لـ"تبديل" الاستعارة أو تعيينها- أى إن هناك، بتعبير آخر، ارتباطات نظرية مهمة يجب تشكيلها بين الفئات المتضمنة. لا يتمثل التحدى فى قراءة رسالة مجسدة، لكن فى العثور على، أو ابتكار، وصف مهم للطبيعة.

قد تقودنا الدعوة التى يقدمها التعبير الاستعارى إلى إعادة التفكير فى مادة قديمة على ضوء تصنيفات جديدة (العقل باعتباره كمبيوترا) أو إلى تأمل ظواهر مكتشفة حديثا تتعلق بالمتوفر فعليا (الثقوب السوداء فى الفضاء بوصفها مكانس كهربية). سواء كانت الغاية تجسيد الجديد أو التعرف على المألوف، كثيرا ما تكون الاستعارة بمثابة مجس لارتباطات قد تحسن فهم التقدم النظرى أو تستهلُّه.

يتجلى هنا، مرة أخرى، الدور الخلاق للتعبير الاستعارى. حيث إنه لا يقرر ببساطة نظائر، بل يستدعيها من جديد، لمزيد من الفحوص المباشرة وتجريبها. لا تتأكد مسبقا، بالطبع، النتيجة السعيدة لهذه الفحوص. بينما تزدهر بعض الارتباطات، تضعف أخرى وتموت. التقدم فى الفهم إنجاز دائما، ولا يكون أبدا نتيجة سابقة.

---

(٢٧) للاطلاع على مناقشة لـ"تقاطع الأنواع" الاستعارية فى سياق نظريات الطبيعة انظر
Colin Murray Turbayne, The Myth of Metaphor, rev. ed. (Columbia: University of South Carolina Press, 1970). See also the Appendix by Rolf Eberle, "Models, Metaphors, and Formal Interpretations," in ibid., pp. 219-33, esp. sec. 6, "Models as Tools of Discovery."

وهكذا قد نقترح أن منظِّر الاستعارة- أو منتجها، بشكل أعـم- لا يعـرف مـا يقول ("معنى" ما يقول). ولأن المصطلح الاستعارى المستخدم له امتداد لا يـستطيع المنظِّر عادة أن يوضح وقت التعبير، وقد يعتمد مثل هذا التوضيح على مسندات مهمة سياقيا محددة بهذا الـشكل فقـط فى بحـث تـال. ومـع ذلـك ليـست الورطـة خاصـة بالاستعارة، حيث تكتسب صفاتنا الحرفية أيضا تحسينا نظريا وتحديدا بفحوص أخرى من الواضح أنها لا تظهر وقت التعبير. ومن غير المحتمل أن يبدو مثـل هـذا الوضـع منطويا على مفارقة إلا إذا تمسكنا بتقسيم صارم بين المعنى والحقيقة. تبقـى مـع ذلـك عملية اكتشاف المزيد بشأن المعنى المقصود واكتشاف المزيد عن العالم واحدة.

الفصل السابع

البواعث الرئيسية للاستعارة

(مع كاترين إلجين)[1]

يرفض جوزيف ستيرن النظريات الامتدادية للاستعارة على خلفية أن استبدال المصطلحات متماثلة الأبعاد لا يحافظ دائما على الحقيقة الاستعارية: "قد يكون من البديهي أن الاستعارى يعتمد على الحرفى، لكن هذا لا يمكن أن يعنى أن امتداد مصطلح مفسرًا استعاريا يعتمد ببساطة على امتداده مفسرا حرفيا."[2] صحيح جدا. لكن من بقى من الامتداديين لا يسلمون بمثل هذه الأطروحة. إن القول بأن استعارة تتحدد امتداديا لا يعنى القول بأن امتدادا استعاريا لمصطلح يتحدد فقط أو ببساطة بامتداده الحرفى. إن الإشارات الامتدادية للتعبيرات الحرفية والاستعارية المترابطة تتضافر فى تثبيت إشارة استعارية لمصطلح. ومن بين الموارد المتوفرة للامتدادى تفسيرات التعبيرات الحرفية والاستعارية ذات الصلة،[3] والامتدادات الثانوية،[4]

---

(١) ظهر "البواعث الرئيسية للاستعارة" على النحو التالى: *Catherine Z. Elgin and Israel Scheffler, "Mainsprings of Metaphor", Journal of Philosophy, 84 (1987), 331-5.*

(2) *Josef Stern, "Metaphor as Demonstrative," Journal of Philosophy, 82, no. 12 (December 1985), 677-710, quoted at 683-4.*

رد ستيرن على إحدى حججنا فى هذا الفصل فى *"Metaphor without Mainsprings", Journal of Philosophy, 85 (1988), 427-38.*

(3) *Goodman, Languages of Art (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1976), pp. 71-80.*

(4) *Goodman, "On Likeness of Meaning," in Problems and Projects (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1972), pp. 221-30; "On Some Differences about Meaning," ibid., pp. 231-8; Languages of Art, pp. 204-5.*

واختيار الإشارة[5]، وضرب الأمثلة[6]، والإشارة المعقدة[7]. لا توجد وصفات لتحديد المعنى الاستعارى، لكن هناك استدلالات توجه بحثنا، وتقدم مفاتيح وأفكارا بشأن ما قد يكون مناسبا من أوجه السياق وخلفيته.

يلاحظ ستيرن أن تبادلية المصطلحات متماثلة الامتداد حرفيا تفشل فى الحفاظ على الحقيقة الاستعارية. رغم إن

(أ) جوليت الشمس

صحيحة، فإن

(ب) جوليت أكبر بقعة غازية فى المجموعة الشمسية

خطأ. وحيث إن الشمس أكبر بقعة غازية فى المجموعة الشمسية، يستنتج ستيرن أن الامتدادية تفشل. إنه يرفض باختصار الامتدادات الثانوية، ويفشل فى تقدير الذخيرة التى تضيفها إلى مستودع الامتدادى.

إن الامتداد الثانوى لمصطلح امتداد (أساسى) لمركب يحتوى ذلك المصطلح. إن امتداد "وصف الشمس" بالتالى امتداد ثانوى "للشمس". لكن امتداد "وصف الشمس" لا يحدده امتداد "الشمس". إن بعض أوصاف الشمس، مثل تلك التى توجد فى الميثولوجيا، وعلم التنجيم، وعلم الفلك القديم، ليست أوصافا صحيحة

---

(5) Israel Scheffler, Beyond the Letter, pp. 31-6, 142, no. 97; "Four Questions about Fictions," Poetics, 11 (1982), 279-84.

(6) Goodman, Languages of Art, pp. 50-8, 85-90.

(7) Goodman "Routes of Reference," in Of Mind and Other Matters (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), 63ff;

وللاطلاع على مناقشة أخرى لهذه الأداة وأدوات ذكرت من قبل انظر أيضا *Catherine Elgin, With Reference to Reference (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1983), pp. 146-54 and elsewhere.*

للشمس. ويبقى أن "وصف الشمس" لـه امتـداد محـدد- فئـة خاصـة مـن الكلـمات والعبارات. ورغم عدم وجود قاعدة لتجسيدها، تُعرَف أوصاف الشمس بسهولة. إن هذه الحالة شائعة فى الأمور السيمنطيقية: ليس هناك قاعدة لتجسيد "المقعـد" أيـضا، لكننا نعرف المقاعد دون صعوبة. ومن المؤكد أننا ربما لا نستطيع أن نقرر كل حالة. قد يكون من الصعب أن نقرر إن كان بناء لغوى غريب وصفا للـشمس أو إن كـان بنـاء مادى غريب مقعدا. لكن مثل هذه الصعوبات لا تطعن فى تحديد أى من الامتدادين.

المصطلحات التى تتسق فى امتداد أساسى لا تتسق عادة فى امتداد ثانوى. رغم أن الامتدادات الأساسية "للشمس" و"أكـبر بقعـة غازيـة فى المجموعـة الشمـسية" واحدة، فإن الامتدادات الثانوية لهما ليست واحدة. تنتمى [عبارة] "العربـة المتوهجـة لأبوللو"، على سبيل المثال، للامتداد الثانوى "للشمس"، لكنهـا لا تنتمـى للامتـداد الثانوى لـ"أكبر بقعة غازية فى المجموعـة الشمـسية". ويقـترح نيلـسون جودمـان أن المعنى الحرفى مسألة امتداد أساسى وثانوى. وهكـذا تختلـف فى المعنـى المـصطلحات متماثلة الأبعاد التى تختلف فى الامتداد الثانوى.[8] ويترتب على ذلك أنه إذا كان التفسير الاستعارى وظيفة المعنى الحرفى، فإن المصطلحات متماثلة الأبعاد مختلفـة الامتـدادات الثانوية تحمل تفسيرات استعارية مختلفة. حتى لو كان روميـو امتـداديا، فـإن تأكيـده لـ(أ) ما كان يتطلب منه أن يقبل (ب). إن الامتداديين يلتزمون بتأسيس التفسير عـلى الامتدادات وحدها. لكننا أحرار فى استدعاء أى امتداد، وأى عدد مـن الامتـدادات، كما نشاء.

ثمة مشكلة أكثر إرباكا وهى أن المصطلح المفرد "شمس" نفسه يحمل تفسيرات استعارية متباينة. توصف جوليت بأنها الشمس لأنها تلهم الحـب العـاطفى؛ وأخيـل لأنه فريسة لغضب بشع. يرتبط المعنى الاستعارى، على ما يبدو، بالنماذج لا بالأنواع.

---

(8) Goodman, "On Likeness of Meaning,", p. 227.

لكن كيف تختلف سيمنطيقيا نسخ متماثلة الامتداد حرفيا- أى نماذج لنوع مفرد؟ يقدم اختيار الإشارة الإجابة. فى تطبيق اختيار الإشارة، لا يشير التعبير إلى ما يدل عليه بل إلى ما يشير إليه ذلك المصدر. تختار [كلمة] "هرميس" الإشارة إلى أوصاف الهرميس وصور الهرميس؛ وتختار [كلمة] "شمس" الإشارة إلى أوصاف الشمس وصور الشمس. لكن كل وصف للشمس لا يحتاج إلى اختيار الإشارة إليه بنقش معين لـ"شمس". تختار نماذج تحدث فى عمل فى علم الفلك البطلمى، مثلا، الإشارة إلى "جرم سماوى متحرك"؛ يختار نموذج فى علم الفلك الكوبرنيكى الإشارة إلى "جرم سماوى ثابت." وهكذا يمكن للنسخ المتطابقة متماثلة الأبعاد حرفيا، وكثيرا ما يحدث ذلك، أن تتباعد فى اختيار الإشارة. ويبقى أن اختيار الإشارة امتدادى. هناك فئة محدَّدة من التعبيرات التى يختار كل نموذج الإشارة إليها، وتختار الإشارة المتزامنة لنموذجين فقط فى حالة إذا اختارا الإشارة بالضبط إلى أعضاء من الفئة نفسها.

تختلف النسخ المتطابقة التى تحمل تفسيرات استعارية متباينة فى اختيار الإشارة. نقوش "الشمس" التى تطبق استعاريا على جوليت تختار الإشارة إلى تعبيرات مثل "تحفظ الحياة" و"جميلة"؛ وتلك التى تطبق على أخيل تختار الإشارة إلى تعبيرات مثل "مهدِّدا للحياة" و"مفزعا". إن التداعيات التى تتأثر بالتطبيق الاستعارى على نقش هى بالتالى منتجات الإشارة الحرفية التى وقع الاختيار عليها لذلك النقش. ومن المهم أن نلاحظ أن المصطلحات متماثلة الامتداد مختلفة الامتداد الثانوى تختلف أيضا فى اختيار الإشارة. على عكس "قزم"[9] تختار كلمة "الساحر" الإشارة إلى "الرجل الحكيم". وهكذا تطبق "الساحر" استعاريا على أشخاص لا تنطبق عليهم "قزم".

---

(٩) قزم *munchkin*: شخصيات فى "الساحر المدهش من أوز *The Wonderful Wizard of Oz*" للكاتب الأمريكى فرانك بوم *Baum* (١٨٥٦-١٩١٩) (المترجم).

تحقق الاستعارات تأثيراتها من خلال التشابه. ويتضمن هذا طريقة أخرى من الإشارة- ضرب الأمثلة. إذا كان رمز يشير إلى اسم ويمثله، فإنه يقدم أمثلة. وإذا كان رمزان يشيران بالضبط إلى الأسماء نفسها ويمثلانها، فإنهما يتلازمان فى ضرب الأمثلة. تقدم، مثلا، عينة طلاء تشير إلى "القرمزى" وتمثله مثالا "للقرمزى"؛ وعينات الطلاء المنفصلة التى تشير بالضبط إلى الأسماء نفسها وتقدم أمثلة لها- مثلا، "قرمزى" و"باهت" و"لبنى"- متلازمة فى ضرب الأمثلة. وهكذا يكون ضرب الأمثلة، مثل طرق الإشارة الأخرى التى تناولناها، امتداديا.

الأشياء التى لا تعمل عادة بوصفها رموزا تعمل ذلك بأن تكون عينات للأسماء التى تمثلها، ومن ثم تقدم أمثلة لها. وهذا مفتاح التشابه الاستعارى. فى مخاطبة جولييت بالشمس، يلقى روميو الضوء على سمات تشترك فيها (حرفيا) مع الشمس. من خلال التوصيف الذى يقدمه، يستحضرها لتقدم أمثلة لصفات مثل "متألقة" أو "فريدة". وهكذا، فى أبسط الحالات، تربط سلسلة إشارات الامتدادات الحرفية والاستعارية لمصطلح بضرب أمثلة مشتركة للاسم. وهكذا، تكون سول،(١٠) المشار إليه الحرفى "للشمس"، وجولييت، المشار إليه استعاريا "للشمس"، مرتبطتين بضرب أمثلة مشتركة للصفة "متألقة". قد تربط أيضا سلاسل أطول وأكثر تعقيدا المواضيع الحرفية والاستعارية. وقد تقدم جولييت أمثلة لاسم يقدم أمثلة لاسم... تقدم الشمس أمثلة له. والأسماء التى تقدم لها أمثلة قد تكون حرفية أو استعارية. ويمكن لأى عدد من السلاسل أن يؤثر فى وقت واحد. إن الاستعارة الثرية لا تنفد حيث يمكن تلفيق سلاسل إضافية للإشارة بين مواضيعها.

يؤثر السياق بعدة طرق على تفسير الاستعارة. ويُطبَّق المصطلح، عادة، بوصفه جزءا من مخطط لبدائل ضمنية. وقد ينتمى تعبير مفرد إلى عدد من المخططات. يمكن،

---

(١٠) سول *Sol*، من أسماء الشمس (المترجم).

مثلا" وضع "الليل" مقابل "النهار"، أو "الصباح"، أو "العصر" أو "المساء". وبالإضافة إلى ذلك، يختلف امتداد نموذج "الليل" بعض الشيء اعتمادا على المخطط الذى يؤثر فيه. ينتمى الشفق العميق للامتداد "الليل" فى ظل المخطط الأول وللامتداد "المساء" فى ظل المخطط الثانى. وهكذا يتضمن استقرار تفسير نموذج معين تحديد المصطلحات الشبيهة المستخدمة، أو التى قد تستخدم، فى سياق معين، سواء قام النموذج بوظيفته حرفيا أو استعاريا. ونتعرف بسهولة على روزاليند بوصفها المشار إليها فى "قمر" روميو، بالطريقة التى مهدها وصفه جوليت بالشمس.

وكثيرًا ما يعتمد التفسير بدقة على الكلمات المستخدمة وكيفية وصفها. إنها عموما مسألة سياقية. الأوصاف السابقة التى قدمها روميو لجوليت وروزاليند، مع اتصاله بالمرأتين وجها لوجه، تكشف أن حبه لجوليت تفوق تماما على عاطفته تجاه روزاليند. وهكذا قد نتوقع بشكل معقول أن تفضِّل مقارناتُه الاستعاريةُ بين المرأتين جوليت. لا نحتاج إلى اعتراف صريح منه بـ(أ) لنتعرف على جوليت بوصفها المشار إليها حقا بـ"الشمس"، وروزاليند بوصفها المشار إليها بـ"القمر".

قد يكون أيضا الترشيح لإشارة ممثلة مقيدا بعوامل سياقية. الاختيارات لتفسير صحيح لـ(أ) محدودة بحقيقة أن ناطقها مراهق متيم. ويمكن أن نتوقع من الصفات التى تقدم جوليت والشمس أمثلة مترابطة لها أن تكون دوال مبالغا فيها مناسبة لوصف موضوعى الحب والرغبة. ومن غير المحتمل أن تكون مسندات تقلل من شأن المشار إليهم. وهكذا، حتى لو كانت الشمس نجمًا غير مهم نسبيا، فإن الاعتبارات السياقية تستبعد "عدم الأهمية" بوصفها منافسا لضرب أمثلة مترابطة. وبصرف النظر عما يتوصل إليه روميو فى وصف جوليت بالشمس، فإنه لا يسلم بأنها، فى المخطط الأكبر للأمور، غير مهمة نسبيا. ومن الواضح أن مثل هذه الاعتبارات السياقية غير كافية لتحديد دقيق للأسماء التى تمثلها بشكل مترابط. لكنها، بتحديد

مجال الترشيح، تركز بحثنا، موجهة انتباهنا إلى منطقة مجاورة يمكن أن يكون فيها تفسير مناسب.

كان هدفنا الأساسى فى هذا الفصل الدفاع عن الامتدادية ضد رفض ستيرن. ويتبين أن التعليق الذى وضعنا خطوطه أقوى من التعليق الذى يقترحه ستيرن. على عكس ستيرن، لا نستدعى أية كيانات متوترة؛ وهكذا يكون الأساس النظرى عندنا أكثر اقتصادا من الأساس النظرى عنده. وتكون النظرية ذات الأساس الأضعف، إذا أنجزت القدر نفسه، أقوى. لكن نظريتنا تشرح الاستعارة أكثر، وأكثر ما نريد أن نعرفه عنها بشكل خاص. وطبقا لرأى ستيرن، النصيحة معظم ما تقدمه السيمنطيقا لتفسير الاستعارةِ النصيحةَ: انظر إلى السياق[11]. لا تفسر كيف تشبه الاستعارة المشار إليه الحرفى والاستعارى بالمصطلح. وهذا، بالنسبة لدارسى الاستعارة، سؤال حاسم (وربما السؤال الحاسم). ومن المؤكد أنه يبدو سؤالا عن كيفية عمل الاستعارة لغويًا.

بمعرفة أن ضرب الأمثلة طريقة للإشارة، وأن الكلمات والرموز الأخرى ضمن ما تشير إليه مصطلحاتنا، والامتداد الثانوى واختيار الإشارة تعتمد على الاستخدام الفعلى، وليس "المعنى المعجمى"، يمكننا أن نوضح الإشارة الاستعارية والتشابه الاستعارى. على عكس نظرية ستيرن، لا تستخدم نظريتنا تمييزا بين المعرفة اللغوية والمعلومات المصاحبة. ويذهلنا هذا الأمر الرائع.

---

(11) Stern, "Metaphor as Demonstrative," pp. 697-8.

القسم الرابع

الرمز واللعب والفن

الفصل الثامن

الإشارة واللعب[1]

يهتم، فى هذا الفصل، بظاهرة اللعب- وخاصة هذا الشكل من اللعب الذى يبدو فيه الطفل منهمكا فى اعتبار شيء شيئا آخر، يبدو، مثلا أنه يعرف عصا مكنسة بأنها حصانا. فى هذا الموقف، لا يبدو ببساطة أن الطفل ينقل المصطلح "حصان" إلى عصا مكنسة- مقدما طريقة ميسرة لتركيز الانتباه على عصا باستخدام جديد لاسم قديم. ولا يبدو أن الطفل يخطئ ببساطة، معتبرا العصا شيئا من نوع يسميه حاليا "حصانا". يبدو أن الطفل يفعل شيئا مختلفا وأكثر تعقيدا، منكبا على العصا بلجوء خيالى إلى الأحصنة أو، ربما، بالتركيز على الأحصنة باستخدام خاص للعصا. على أية حال، يستدعى مزاج الطفل توضيحًا سيمنطيقيا، أى تعليقا على الكيفية التى قد تفهم بها وظيفة الإشارة فى مثل هذه اللعبة.

ويرتبط مزاج الطفل فى اللعب بظواهر أخرى قد تكون أكثر أهمية. إن اعتبار شيء شيئا آخر هو ما تتضمنه على ما يبدو أشكال معتادة من الإشارة إلى أعمال فنية، وطقوس دينية تتسم بالمحاكاة، والوثنية وسحر الكلمة، ومناقشات الدراما. نسمى صورة رجل "رجلا" بدلا من "صورة رجل". فى بعض الطقوس القديمة المتسمة بالمحاكاة، يتماهى عموم البشر على ما يبدو مع كائنات سماوية. فى الوثنية، أو، بشكل أكثر عمومية، سحر الكلمة رمز يتماهى مع رب أو قوى تنسب للمرموز له. فى مناقشات الدراما، يشار إلى الممثلين عادة بأسماء الشخصيات التى يمثلونها. والعنصر المشترك فى هذه الحالات المتنوعة على ما يبدو اعتبار الرمز ما يرمز إليه. ولكل حالة،

---

(١) ظهر "الإشارة واللعب" فى *Jounal of Aestheics and Art Criticism, 50, no. 3 (Summer. 1992), 212-16*

أقترح تفسيرا سيمنطيقيا يتأسس على اختيار الإشارة(٢). وفى هذا الفصل أطبق هذا المفهوم على تحليل اللعب.

١ـ الحصان الدمية عند جومبرتش

ناقش جومبريتش موضوع تماهى اللعب بشكل مثير للفضول فى مقاله "تأملات فى حصان دمية"(٣). كيف نفهم اعتبار الطفل ظاهريا عصا المقشة حصانا؟ يرى جومبريتش، أولا، أن موقف الطفل ليس عملا تجريديا يفصل فيه أولا شكلا من الخيول من أمثلته الحيوانية ثم يعيد تمثيله بعصا المقشة. يقول جومبريتش: "فكرة التجريد نفسها بوصفها عملية ذهنية معقدة تهبط بنا فى أمور عبثية غريبة... يعمل ذهننا، بالطبع، بالتمييز لا بالتعميم، ولفترة طويلة يسمى الطفل كل ذوات الأربع بحجم معين 'جى جى *gee-gee*' قبل أن يتعلم تمييز السلالات و'الأشكال'"(٤). ربما يعترض المرء بأن هذه المناقشة ليست مقنعة تماما، حيث إن عصا المقشة، وهى ليست من ذوات الأربع، لا تقع تحت المصطلح الأصلى العام "جى جى" - ليرى فى النهاية أنها من هذا النوع. هناك قفزة حتى من الفئة الأكثر اتساعا "جى جى" إلى عصا المقشة، وهذه القفزة، أبعد مما يمكن تمييزه، وهى ما يحتاج إلى تفاوض. كيف تحدث هذه القفزة؟

يرد جومبريتش بأن عصا المقشة لا تمثل حصانا؛ تصبح حصانًا، تتحول من عصا مكنسة إلى حصان حين "يعتبر الطفل قدرتها على القيام بدور 'البديل' مزية"(٥). الحصان الدمية لا يمثل الفكرة الأكثر عمومية عن طبيعة الخيل... إذا دعا

---

(٢) انظر الفصل الثانى من هذا الكتاب.

(3) *E. H. Gombrich, "Meditation on a Hobby Horse," in Meditation on a Hobby Horse (London: Phaidon, 1963), pp. 1-11.*

(4) *Ibid., p. 2.*

(5) *Ibid.*

الطفل عصا حصانًا فمن الواضح أنه لا يقصد شيئا من هـذا القبيـل. ليست العـصا علامة تدل على مفهوم الحصان وليست صورة لحصان معـين. بقـدرة العـصا عـلى أن تكون "بديلا" تصبح حصانا فى ذاتها، تنتمى لفئة "الجى جي" وربما حتى تستحق اسما خاصا بها[6].

يجب التخلى عن الفرضية العامة بأن الصورة الذهنية "تشير بالضرورة إلى شيء خارجها".

لا نحتاج إلى تضمين شيء من هذا القبيل حين نشير إلى صـورة ونقـول "هـذا رجل". بدقة يمكن تفسير هذا التصريح بأنه يعنى أن الصورة نفـسها عـضو مـن فئـة "الرجال". وهذا التفسير ليس بعيد المنال كما قد يبدو. إن الحـصان الدميـة يمكـن ألا يخضع هنا لأى تفسير آخر[7].

ابتكر الطفل حصانا. وهى الفكرة الرئيسية التى يريد جومبريتش تأكيدها حتى لو بدا متطرفا. وكما يقول: "فكرة أن الفن 'إبداع' لا 'تقليد' مألوفة بـشكل كـافٍ"، وقد انتشرت... منذ عصر ليوناردو، الذى أكد أن الرسام "سيد **Lord** كل شيء"، إلى عصر "كلى"،[8] الذى كان يريد أن يبدع كـما تفعـل الطبيعـة **Nature**. لكـن الـنغمات الأكثر رزانة للقوة الميتافيزيقية تختفى حين نترك الفن للدمى. "يصنع" الطفـل قطـارا من بضع كتل أو بقلم رصاص على ورقة[9].

---

(6) Ibid.

(7) Ibid.

(٨) دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩) الرسام الإيطالى. بول كلى **Klee** (١٨٧٩-١٩٤٠): رسام سويسرى (المترجم).

(9) Ibid., p. 3.

التبديل، فى رأى جومبريتش، يتناسب بالطبع مع الوظيفة. يتحد البديل، ملبيا وظيفة مهمة لأعضاء فئة، بتلك الفئة.

ربما لم يكن "أول" حصان دمية... صورة على الإطلاق. كان مجرد عصا يمكن أن تكون حصانا لأن المرء يستطيع أن يمتطيها. كان العامل المشترك وظيفة ولم يكن شكلا. أو، بشكل أدق، إن أى جانب شكلى يلبى الحد الأدنى من المتطلبات للقيام بالوظيفة- يمكن أن يكون أى موضوع "قابل للامتطاء" بمثابة حصان[10].

وبشكل مماثل، يحل الحصان أو الخادم الطينى ***clay***، المدفون فى مقبرة الشخص العظيم، محل الحى. ويحل الوثن محل الرب... الوثن بديل للرب فى العبادة والطقوس- إنه رب من صنع الإنسان بدقة كما يكون الحصان الدمية.حصانًا من صنع الإنسان؛ مزيد من الشك فيه يعنى الانهماك فى الخداع[11].

قد يسبق الإبداعُ الاتصالَ، فى رأى جومبريتش. الطفل المبدع الذى صنع حصانا.

ربما كان يريد ألا يريه لأحد. ربما كان مجرد بؤرة لخيالاته وهو يعدو به- رغم إنه من المرجح أنه كان يقوم بهذه الوظيفة بالنسبة لقبيلة يمثل لها الحصان الروح الحارسة للخصوبة والقوة. يمكننا أن نوجز أخلاقيات "مجرد قصة" بقول إن البديل قد يسبق التصوير، وخلق التواصل[12].

---

(10) Ibid., p. 4.
(11) Ibid., p. 3.
(12) Ibid., p. 5.

٢ـ تأملات فى جومبريتش

ماذا يعنى الطفل حين يدعو عصا "حصانًا"؟ ينكر جومبريتش أن العصا "علامة تشير إلى مفهوم الحصان" ويقترح بدلا من ذلك من منظور قابليتها للامتطاء، يمكن أن تكون العصا بديلا و"تصبح حصانا فى ذاتها." لكن كيف نفهم هذا الاقتراح بالضبط؟

هل يؤمن الطفل ببساطة بأن العصا قابلة للامتطاء وبالتالى تكون، بهذا المعنى الفريد وحده، حصانا؟ ومن ثم يمكن ألا يكون هناك، على عكس اقتراح جومبريتش، شيء بعيد المنال بشأن اعتقاد الطفل على هذا النحو؛ ويمكن أن يتفق الكبار على أن العصا قابلة للامتطاء، حتى لو كان ذلك بمعنى ممتد فقط. ويمكن الآن لإبداع الطفل لحصان ألا يكون أكثر من تنقيحه للطريقة التى تستخدم بها [كلمة] "الحصان" عادة. إن صناعة حصان يمكن ألا تساوى سوى تغيير الطفل للموضوع. يمكن توجيه ملاحظات مماثلة إلى فكرة أن الطفل يستخدم مصطلح "الحصان" للعصا استعاريا، وتعتمد الاستعارة ضمنيا فقط على إدراك الطفل لقابلية العصا للامتطاء. ولأن هذا الفهم الاستعارى لكلمة "حصان" يمكن أن يكون شفافا تماما حتى بالنسبة للكبار، ما يسميه جومبريتش خلق الطفل لحصان لا يساوى سوى تعديل ما تشير إليه الكلمة.

وبالإضافة إلى ذلك، لا يمكن التعبير عن مفهوم العصا بديلا للحصان، نظرا فقط للفهم المنقح للمصطلح. العصا ليست بديلا لموضوع قابل للامتطاء؛ إنها موضوع قابل للامتطاء يحل محل حصان، بالمعنى المعتاد للكلمة. ولا تحل العصا محل حصان استعارى؛ إنها حصان استعارى، تحل محل حصان، بالمعنى الحرفى للكلمة. وينبغى أن يلجا الطفل إلى الفهم الحرفى لكلمة "حصان" إذا كان عليه أن يستخدم

قابلية الحصان للامتطاء صراحة أو ضمنيا بوصفها وظيفة تتضمن العصا. وينبغي أن يعرف الطفل حقيقة القطار العادى ليصنع قطارا من المكعبات. وإذا كان للعصا أن تكون "بؤرة لخيالاته وهو يعدو بها"، فينبغى أن تكون خيالات ليس لما يقبل الامتطاء فقط بل للأحصنة؛ يتخيل الطفل الأحصنة، وليس العصى. وفى النهاية يعترف جومبريتش بقدرة العصا على أن تمثل لقبيلة "حصانا حارسا للخصوبة والقوة"؛ هكذا يستدعى جومبريتش، دون أن يدرى، مفهوم الأهمية مرة أخرى.

افترض، إذًا، أن جومبريتش يفسر اعتقاد الطفل بشكل آخر. لا ينقح الطفل الفهم العادى لكلمة "الحصان"، ولا يستخدمها استعاريا لعصا المقشة. إنه يؤمن بأن العصا صارت حرفيا حصانا، "بأنها تنتمى لفئة 'الجى جى'". من منظور الطفل، وليس من منظورنا، إنه أبدع حصانا ولم يحول معنى الكلمة فقط. بشكل افتراضى، لأن اعتقادات الطفل والكبير هنا فى تضارب صريح يضع جومبريتش علامة تنصيص حول كلمة "يصنع" حين يكتب "'يصنع' الطفل قطارا من بضع مكعبات أو بقلم رصاص على ورقة." يظن الطفل أنه صنع قطارا لكننا نعرف أفضل.

هذه الطريقة فى النظر إلى اقتراح جومبريتش ينبغى رؤيتها فى ظل حقيقة أنه لا يقصر الأمر ظاهريا على الأطفال الصغار وحدهم، ينطبق إيمانه المفرط فى السمات على الكبار أيضا كما توحى إشاراته إلى "ليوناردو" و"كلى". بالإضافة إلى ذلك، يقول إن "الوثن... رب من صنع الإنسان بدقة كما يكون الحصان الدمية حصانا من صنع الإنسان"، وهو هنا لا يضع علامات تنصيص حول "من صنع الإنسان" ليميز آراء الوثنيين الكبار عن آرائنا. أخيرا، يصرح، بطريقة عامة تماما تشملنا جميعا ظاهريا، كبارا وأطفالا "حين نشير إلى صورة ونقول 'هذا رجل'"، علينا أن نفسر العبارة بأنها تعنى "إن الصورة نفسها عضو فى فئة 'الرجال'". ويبدو هذا التفسير أنه يعتبر بجرأة

أن صورة الإنسان، حرفيا، إنسان، وأن إبداع مثل هذه الصورة عمل من إبداع الإنسان. وهذه النتيجة، بوضوح، يتعذر الدفاع عنها.

وينطوى مفهوم البديل، الذى يقدمه جومبريتش ليشرح هذا الإبداع، على صعوبات أيضا، وقد أشرنا بالفعل إلى بعضها. يكتب جومبريتش: "أى موضوع 'قابل للامتطاء' يمكن أن يكون حصانا"، واضعا مرة أخرى علامات تنصيص حول الكلمتين الحاسمتين. هل يثير بهذه الوسيلة بعض الشك بشأن الهوية الوظيفية لامتطاء الحصان وامتطاء المقشة؟ إنه يتحدث عن "الجانب الشكلى [الذى يلبى] الحد الأدنى من متطلبات أداء الوظيفة" لكنه لم يحدده. هل هذه الوظيفة قابلة للتحديد سلفا أم أن الطفل، بامتطاء العصا والعدو بها، يعتبر للمرة الأولى أن العصا تمثل حصانا ويعتبر نشاطه ممثلا لعملية امتطاء الحصان؟ هل "العامل المشترك" الوظيفى ليس إلا عاملا شكليا، يتوفر هناك منذ البداية لنعثر عليه، أم أنه يقحم فى عملية التمثيل؟

إن مفهوم الوظيفة يخضع لاختزال كبير ونحن ننتقل من امتطاء عصا المقشة إلى عدد من حالات الكبار عند جومبريتش. يقول جومبريتش: "الوثن يعمل بديلا للرب فى العبادة والطقوس"، هل علاقة الطقوس بوثن مثل علاقتها بروح إلهية؟ هل الدور الطقسى لوثن، ينقله ويعالجه الكهان أو يحمله حشد فى موكب، مثل موكب الرب؟

مرة أخرى، يصرح جومبريتش بأن الخادم الطينى "يحل محل الحى"؛ تحل صورة رجل محل رجل. لكن، فى هذه الحالات، ما الوظائف المشتركة التى يفترض أن عمليات التبديل هذه تتأسس عليها؟ ما أدنى من أشكال السلوك الذى ننقله باتجاه رجل حى إلى لقطة صغيرة له؟

الآن، إذا رفضنا رأى جومبريتش لهذه الاعتبارات واعتبارات مماثلة، فإننا نحتاج إلى أن نتناول بجدية من جديد فكرة المقشة بوصفها تمثيلا بالنسبة للطفل.

يمكن، بالطبع، أن نتفق مع جومبريتش فى التخلى عن الآراء التقليدية لهذا التمثيل التى ترى أنه يتأسس على محاكاة وعلى الهوية الشكلية- كما نثير أيضا شكوكا بشأن مفهومه المفضل عن الهوية الوظيفية. نقول إن عصا المقشة، مع ذلك، تدل على الأحصنة أو تشير إليها. لكننا نحتاج إلى أن نواجه من جديد السؤال الذى بدأ منه بحث جومبريتش. إذا لم تكن عصا المقشة حصانا، كيف يسميها الطفل فى اللعب حصانا؟ كيف يكون الأمر كذلك، يدرك الطفل أن الحصان الدمية مجرد عصا، لكنه يكف عن الإشارة إليها بوصفها عصا تمثل حصانا؟ كيف نفسر الحالة الذهنية للطفل؟

٣- تنامى فهم الطفل

قلنا إن عصا المقشة تشير إلى الأحصنة. بالعدو على عصا مقشة، يتخيل الطفل أنه يمتطى حصانا لا عصا، رغم إن الطفل يعرف أنه يمتطى عصا وليس حصانا. يستخدم الطفل العصا ليعتقد أنها حصان حقيقى. العصا أداة لمخيلة الطفل، وليست غايتها. ماذا يعنى الطفل إذًا بتسمية العصا "حصانا"؟

رفضنا بالفعل فكرة أنه ببساطة يستخدم كلمة "الحصان" استعاريا للعصا. وحيث إن مثل هذا الاستخدام لا يعنى ببساطة بدء دلالة جديدة لكلمة قديمة، فإنه لا يعنى بالتالى تقديم طريقة جديدة للإشارة إلى العصا. إذا كان الهدف استمرار استدعاء المعنى الحرفى لإشارة استعارية، فإنه ينبغى التأكيد على أن هذا الاستدعاء لا يستمر طويلا. حين تموت استعارة، يتبخر هذا الاستدعاء، ولا يترك سوى إشارة حرفية جديدة. فى الشاهد الحالى، يمكن أن تكون الإشارة إلى العصا وحدها؛ ويمكن ألا تكون هناك إشارة إلى الأحصنة كما فهمت فى البداية، أو انعكاس لحقيقة أن الطفل لا يركز على العصا بل على الأحصنة، بالمعنى الحرفى. على عكس رأى جومبريتش، لا يبدع الطفل حصانا حرفيا، أو حتى استعاريا.

هل يمكن أن نوحد مفهوم الاستعارة مع مفهوم الإشارة بالعصا إلى أحـصنة؟ هنا، تتبدى فكرة جومبريتش عن ضرب أمثلة استعارية. ضرب الأمثلة هو علاقة عينة باسم يُستخدَم لها ويشير إليها- مثلا، علاقة شريحة ملونة فى محل أدوات باســم اللـون الذى تفى بشروطه. ضرب الأمثلة انتقائى؛ لا تستخدم العينة للإشـارة إلى كـل اسـم ينطبق عليها. لا تشير الشريحة، مثلا، إلى حجم الشريحة الملونة أو شكلها، مثلا، رغـم أنــه ينتمــى إليهــا حقــا. لـضرب مثــال لاســم ينبغــى أن تلبــى العينــة شروطــه وتشير إليه أيضا.

الآن، لا ينطبق مصطلح "الحصان"، حرفيـا، عـلى عـصا المقـشة. وهكـذا، لا يمكن للعصا أن تقدم مثالا لاسم "الحصان"، حرفيا. لكن يمكــن النظـر إلى [كلمـة] "حصان" بوصفها تستخدم للعصا استعاريا كما اقترحنا بالفعل، وبالإضافة إلى ذلك، يمكن النظر إلى العصا بوصفها تقدم مثـالا للــ"حـصان" بـشكل اسـتعارى. أى إن العصا تشير إلى الاسم الاستعارى "الحـصان" الـذى ينطبـق عليـه بـشكل صـحيح. وهكذا نكون قد فسرنا تسمية الطفل العصا حصانا بطريقـة تعكـس حقيقـة أن مخيلـة الطفل تركز على الحـصان لا العـصا. يمكـن تـسمية العـصا حـصانا لأنهـا اسـتعاريا حصانٌ. لكن العصا ببساطة لا تلبى شروط الاسم الاستعارى "الحصان"؛ إنها رمـز- يشير دوره إلى الاسم الاستعارى "الحصان" الذى يدل عليها. وفى توظيف هذا الرمز، يقاد الطفل إلى التفكير فى "حصان"ـه المشار إليه استعاريا.

لكن ثمة خلل فى هذا النمط من التفكير. لاحظنا أن الطفـل يـستخدم العـصا ويعتبرها حصانا حقيقيا. لكن الإشارة إلى "حصان" بشكل استعارى تعنـى الإشـارة إلى اسم لا يدل على الأحـصنة حرفيـا لكنـه يـدل عـلى العـصى. وحقيقـة أن الاسـم الاستعارى للـ"حصان" له نسخ حرفية غير متماثلة الامتداد ليس علاجا لهذا الوضع. وإذا كان لنا أن نسمح للعصا بأن تشير إلى تلك النسخ المتطابقة، ينبغـى أن نحتـاج إلى

أن نسمح للعينات بأن تشير عمومًا إلى نسخ متطابقة غير متماثلة الامتداد للأسماء التى تستخدم حقا لهذه العينات. صندوق معسكرات الأطفال لا يقدم مثالا لأسماء "*trunk*" كما تستخدم فى محلات اللعب فقط، لكن أيضا لأسماء "*trunk*"[13] كما يستخدمها حراس حدائق الحيوانات للأفيال. يمكن أن يسيطر الالتباس بشدة. وهكذا يفشل هذا الاقتراح فى عبور الفجوة بين العصا والحصان بالمعنى الحرفى، وهى بؤرة تفكير الطفل. لقد تحركنا فى دائرة تبدأ من العصا وتعود إلى العصا.

نبدأ من جديد. على عكس جومبريتش، نعتبر أن عصا المقشة تشير إلى الأحصنة أو تمثلها أو تدل عليها. إنها إشارة للحصان، مع صور الأحصنة، وتماثيل الأحصنة، وأوصاف الأحصنة. يمكّننا فهم أن العصا إشارة للحصان من استخدامها أداةً للتركيز على الأحصنة. يميز الكبار طريقتين للإحالة إلى الإشارات، واحدة عن طريق الدلالة، والأخرى عن طريق اختيار الإشارة. ويمكن الدلالة على كل إشارة من الإشارات السابقة إلى الحصان بمركبات من قبيل "تمثيل الحصان"، "صورة الحصان"، الخ. وبشكل بديل، يمكن عنونة أى منها، أى الإحالة إلى الإشارة اختياريا بوصفه "حصانا"[14].

سواء كان الطفل يسمى العصا "حصانا" بالإشارة اختياريا، أو يستخدم المصطلح اختصارا للمركب "تمثيل حصان"، يمكن حل المشكلة التى نتناولها. وينبغى أن نفهم ما يجعل الطفل يسمى العصا "حصانا" ونشرح فى الوقت ذاته كيف تكون العصا، وهى تقوم بوظيفة رمز دلالى ، أداة تجعل الطفل يركز انتباهه على الأحصنة لا عليها هى نفسها. لكن هذه المفاهيم قد تبدو، بالنسبة للطفل الصغير على الأقل،

---

(١٣) كلمة *trunk* تستخدم فى المرة الأولى بمعنى صندوق وفى الثانية بمعنى خرطوم الفيل (المترجم).

(١٤) انظر الفصلين الثانى والثالث من هذا الكتاب.

معقدة جدا. ربما يحفز الاعتراض على نسب أمور بالغة التعقيد للطفل البحث الاستهلالى لجومبريتش عن تعليق أبسط. وإذا شاركنا جومبريتش فى مخاوفه بهذا الشأن، هل يمكن إذًا أن ننقذ بذرة الفكرة التى نتناولها ونحن نبسّط تصورنا للعملية الذهنية عند الطفل؟

إننا نحتاج إلى تجنب افتراض أن الطفل يتمتع بالفعل بقدرة الكبار على التمييز بين الدلالة واختيار الإشارة أو أنه على وشك اكتساب هذه القدرة. بدلا من ذلك، نفترض أن الطفل لا يعرف التمييز فى البداية. وهكذا يطبق مصطلحا دون مبالاة على شواهده، وبشكل متزامن على علاماته المصاحبة. وهكذا تستخدم [كلمة] "الحصان"، بالنسبة للطفل، للأحصنة، وتستخدم أيضا، وبشكل مساو، لصور الأحصنة وعلى ما يتعلق بالـ"حصان". باختصار، لا يعترف الطفل بتمييزنا بين الإشارة الدلالية للرمز وتلك المتعلقة باختيار الإشارة.

لا يرغب الطفل فقط فى تسمية حصان "حصانا"، لكنه يرغب أيضا فى أن يسمى ما يمثل حصانا، مثلا، عصا مقشة، "حصانا". وبالنسبة للطفل تكون صورة حصان مجرد حصان آخر- مجرد عضو من فئة الأشياء التى قد تسمى بدقة "حصانا". لكن ينبغى وصف هذا الامتياز لبصيرة جومبريتش بمعرفة أن هذه الفئة أوسع بكثير من تلك المرتبطة بدلالة المصطلح كما يستخدمه الكبار. أنها تشمل ما ينبغى أن نسميه أحصنة وما ينبغى أن نسميه إشارات إلى أحصنة. ولا يحتاج الطفل، فى صناعة ما يسميه حصانا من عصا مقشة، إلى أكثر من أن يعتبرها ما يمكن وصفه بتمثيل حصان. إن بعض الأشياء التى يسميها أحصنة تمثل، من منظورنا، أشياء أخرى.

لكن هذه المرحلة من فهم الطفل متقلبة. يقع الطفل تحت ضغط ليغير فهمه، لأن المقشات حالة للأحصنة يرفضها الكبار فى وسطه. يواصل الطفل أيضا، فى عملية اكتساب المصطلح العادى "حصان" واستيعابه، تعلم مصطلح متمم "ما ليس حصانا". وهكذا يقع الطفل تحت ضغط الاتفاق مع الكبار فى رفض أن المقشة حصان.

الاستراتيجية الأولى التى قد يتبناها الطفل لمواجهة هذا الضغط أن يقسم مجموعة كبيرة من الأشياء التى يرغب فى أن يسميها "حصانا" إلى أحصنة حقيقية وأحصنة مزعومة. ومن ثم يمكن للطفل أن يفسر رفض الكبار أن المقشة حصان باعتباره مجرد رفض أنها حصان حقيقى، مقرا بأنه حصان نوع مزعوم. ويعتبر الطفل الأحصنة المزعومة أنواعا من الأحصنة. بالطبع، الحصان المزعوم لا يتنفس أو يأكل تبنا أو يعدو، لكنه فى هذه الأوجه، يختلف فقط عن الأنواع الأخرى من الأحصنة. رغم كل شىء، الأحصنة البنية تختلف عن الأحصنة السوداء، والأحصنة العربية عن أحصنة إلبرفيلد،[١٥] الخ؛ وعصى المقشات مجرد نوع آخر.

تحدد هذه الاستراتيجية المرحلة الثانية الحدسية لفهم الطفل، وربما تساعد لبعض الوقت على مقاومة ضغط رفض الكبار، وخاصة تسليم الكبار بأن عصا المقشة ليست حصانا حقيقيا، لكنها مجرد حصان مزعوم، ويتركها رغم ذلك. لكن الضغط يبدأ من جديد بمجرد توفر الفرصة والإرادة للكبار لتوضيح الأمر. ولأن الكبار يصرون حينذاك على أن الحصان المزعوم ليس حصانا على الإطلاق؛ لا يصبح نوعا من الأحصنة إلا بقدر ما تصبح البطة الفخ[١٦] نوعا من البط أو طالب الطب متخصصا فى الطب.

فى النهاية يفصل الطفل، مستسلما لهذا الضغط، الأحصنة عن أشكال تمثيل الأحصنة، ومنها عصا المقشة. يتبين أن العصا لم تعد حصانا على الإطلاق، رغم الاعتراف بأنها تمثل حصانا. يميز الطفل، فى الواقع، بين المجال الدلالى للمصطلح العادى لدى الكبار، "الحصان"، والمركب العادى لدى الكبار "تمثيل الحصان". وفى هذه المرحلة، حين يسمى عصا المقشة "حصانا"، تكون قوة إشارة الطفل مختلفة تماما

(١٥) إلبرفيلد ***Elberfield***: مدينة ألمانية (المترجم).

(١٦) البطة الفخ ***decoy duck***: نموذج للبطة يستخدمه صيادو البط لا جتذاب البط (المترجم).

عن قوة فهمه فى البداية. إنها الآن إشارة اختيارية، عنوان لعصا المقشة باستخدام كلمة لموضوعها المعلن المزعوم، بالضبط كما قد نُعَنْون صورة شجرة بـ"شجرة".

مع بزوغ التمييز الأساسى بين الدلالة واختيار الإشارة تأتى أدوات متنوعة لتثبيته فى العقل – بما فى ذلك استخدام المركبات الصريحة لمصطلحات لتدل على أعضاء خاصة باختيار الإشارة. وتتوفر هذه المركبات باهتمام خاص، حتى لو لم تكن مطلوبة فى الاستخدام العادى.

وحتى بعد توفر التمييز الأساسى يبقى الخطأ ممكنا. ربما يحول دونه اهتمام خاص أو يتم التخلص منه بعد حدوثه باللجوء إلى التمييز، وهو الآن جزء من الذخيرة الذهنية. لكن يبقى تشوش التمييز خطرا دائما نظل معرضين له جميعا.

للعودة إلى قصتى الحدسية، تظل عصا الطفل تكبر فى المخيلة: كما يشير جومبريتش، ربما تكتسب العصا عينين، وعرفا، وأذنين، ولجاما، الخ[17]. أى إن "العينين" و"العرف" و"الأذنين" و"اللجام" قد تُدعَم، فى تحليلنا الحديث بمواضيع مناسبة لاختيار الإشارة. تبدأ طريقة التمثيل فى تولى الأمر والارتباط بشواهد واستخدامات أخرى. وينمو تجمع من اختيارات الإشارة تتفاعل فيه عناوين الأعضاء إبداعيا معا لتشكل عائلات من التمثيل، تتحول العصا وملحقاتها إلى عرض رمزى ثرى. اكتشف الطفل فى هذه المرحلة، بصرف النظر عن عمره الفعلى، الاحتمالات التكوينية للعب.

٤ـ الخيال والإبداع

يتحدث جومبريتش عن الحصان الدمية باعتباره بؤرة خيالات الطفل وهو يعدو به. يتخيل الطفل، كما لاحظْتُ من قبل، أنه يمتطى حصانا، لا عصا، رغم إنه يعرف أنه يمتطى عصا، لا حصانا.

---

(17) Gombrich, Meditation, p. 5.

السؤال الذى أطرحه الآن هو لماذا يحتاج الطفل عموما إلى استخدام العصا بوصفها بؤرة؟ إذا كان يمكن لهذه المخيلة أن تتغلب على الحقيقة الواضحة بأنه لا يمتطى حصانا بل عصا، لماذا لا يتخيل ببساطة أنه يعدو على حصان حقيقى، حتى دون استخدام العصا بؤرةً؟ من المؤكد أننا، فى أحلام النوم وأحلام اليقظة أيضا، تسيطر علينا خيالات دون أى أنشطة فيزيائية تمثل أدوات لها. الإجابة البسيطة: ليست هناك فى الحقيقة ضرورة لأدوات للخيال. لكن حين تتوفر تقوم بوظائف إضافية فى خدمة المخيلة والتفكير الإبداعى.

إنها تقدم، أولا، مصادر مستقرة للخيال، ودونها يكون سريع الزوال، وعابرا، ومتقطعا. عصا المقشة، بوصفها تمثيلا للحصان، أداة متوفرة ومعتادة لاستدعاء الأحصنة إلى العقل، ولا تقل عن الحالة مع صورة لحصان، أو وصف لحصان. لا يحتاج الخيال فى حالة الأحصنة أن يتولد داخليا وتلقائيا، لأنه يمكن أن يستدعى بتمثيل فيزيائى مستقل.

ثانيا، تفتح طبيعة هذا التمثيل نفسه الاحتمالات لأشكال مترابطة من التمثيل. وكما لاحظنا من قبل، تنعكس عملية تمثيل طوال إجراءات القيام بالتمثيل، مؤثرة أيضا على رأينا فى المواضيع الأخرى المثلة. إن تسمية عصا مقشة، باختيار الإشارة، كما يسمى حصان، كما رأينا، يوحى بطرق لتمثيل ملحقات مثل العينين والعرف والأذنين واللجام، الخ. وهكذا لا يكون الاختيار الأولى للإشارة إلى العصا بوصفها حصانا خاملا ومغلقا على نفسه. إنها توجه أيضًا إبداع أشكال أخرى للتمثيل، وهكذا تغذى المخيلة بطرق لا يمكن التنبؤ بها.

أخيرا، إعادة تعيين وظيفة عصا المقشة، حتى لفترات محدودة، من تلك الأداة المفيدة فى تنظيف المنزل إلى تمثيل حصان، فعل مهم. إنه ينتزع التوصيف النمطى لعصا

المقشة ويحفز إدراكا مختلفا لها، وفى الوقت نفسه يشجعنا على رؤية الأحصنة بعيون جديدة. وبذلك يساعد على تخفيف تشددنا السيمنطيقى وولائنا الإدراكى. إن تحويل منظورنا للمواضيع، والسماح لنا برؤية شىء بوصفه شيئا آخر، سمة أساسية للإبداع فى اللعب، وأيضا فى تلك اللعبة المعقدة التى تسمى الفن.

الفصل التاسع

الفن والعلم والدين[1]

على عكس العلم والفن، نشبت حروب بين العلم والدين. يلخص عنوان أندرو ديكسون وايت[2] لعمله الكلاسيكي فى ١٩١٠ "تاريخ الحروب بين العلم والكهنوت فى المسيحية"[3]، أبعاد هذا الصراع. فى محاضرة بعنوان "ساحات معارك العلم"، سبقتْ نشر كتابه، أيد وايت أطروحة أن طوال التاريخ الحديث، أدى باستمرار تدخل العلم فيما يفترض أنه مجال اهتمام الدين، بصرف النظر الوعى بهذا التداخل، إلى أفظع الشرور لكل من الدين والعلم؛ ومن ناحية أخرى، أدى باستمرار التحقيق العلمى غير المقيَّد، بصرف النظر عن الخطورة التى ربما بدت فى بعض مراحله بالنسبة الدين، إلى الخير الأسمى لكل من الدين والعلم[4].

١ـ تضارب العلم والدين

رغم ذلك، كما يشهد المجلدان الضخمان اللذين كتبهما وايت، كان التضارب بين العلم والدين متصلا وشديدا، وأحرز العلم سلسلة رائعة من الفتوحات. يكتب

---

(١) نشر "الفن والعلم والدين" أول مرة بالفرنسية *"Art, Science, et Religion," Les Cahiers du Music National d'Art Moderne, 41 (Automne 1992), 45-53*

(٢) وايت *White* (١٨٣٢-١٩١٨): مؤرخ أمريكى، شارك فى تأسيس جامعة كورنيل (المترجم).

(3) Andrew Dickson White, A History of the Warfare of Science with Theology in Christendom, 2 vols. (New York: D. Appleton, 1910).

(4) Ibid., p. viii.

مؤرخ العلم وليم دامبير[٥] "رغم الجهل والحماقة والعاطفة كسب المنهج العلمى معركة بعد أخرى منذ أيام جاليليو. من الميكانيكا إلى الفيزياء، ومن الفيزياء إلى علم الأحياء، ومن علم الأحياء إلى علم النفس، حيث يتكيف ببطء مع أرض غير مألوفة. ولا يبدو أن هناك حدودا للبحث"، وواصل دامبير "لأنه، كما قيل بشكل جيد ودقيق، كلما اتسع حقل المعرفة، اتسع سطح التماس مع المجهول."[٦]

منذ ظهور العلم الحديث، تكرر السيناريو المألوف مرات ومرات. يرى الدين أنه مهدَّدٌ بنظرية أو اكتشاف علمى جديد فيعارضه بقوة. وبعد ذلك يُسعَى إلى تقليل التهديد بإعادة تفسير عنصر أو آخر فى الصراع أو بالانسحاب إلى ما يفترض أنه مقاطعة خاصة للتفكير محصنة ضد النقد العلمى. وأخيرا، بعد معادلة المبدأ المزعج، ينتهى بقبوله، أو بالزعم بأنه الحقيقة. ويتبادر إلى الذهن أسماء برونو وكوبرنيكس وجاليلو باعتبارهم الأمثلة الأكثر شهرة، ويأتى بعدهم بسرعة داروين وليل[٧] ***Lyell*** وفرويد.

٢- العلم والفن

لا يبدو أن مثل تلك الحروب تميز العلاقات التاريخية بين العلم الحديث والفن، التى تبدو، عموما، أنها كانت سلمية تماما. أكد جون كونستابل[٨] أن "الرسم علم وينبغى اعتباره بحثا فى قوانين الطبيعة". ويواصل: "لماذا إذًا لا تعتبر لوحة لمشهد

---

(٥) وليم دامبير ***Dampier*** (١٦٥١-١٧١٥): كاتب إنجليزى مهتم بتاريخ العلوم (المترجم).

(6) Sir William Cecil Dampier, A History of Science and its Relations with Philosophy and Relogion, 4th ed. (Cambridge University Press, 1961), p. 500.

(٧) سير تشارلز ليل ***Lyell*** (١٧٩٧-١٨٧٥): جيولوجى بريطانى (المترجم).

(٨) جون كونستابل ***Constable*** (١٧٧٦-١٨٣٦): رسام بريطانى، اشتهر برسم المشاهد الطبيعية (المترجم).

طبيعى فرعا من فلسفة الطبيعة، تكون فيه الصور تجارب؟"[9] وموافقا على هذه الكلمات لكونستابل، يعلن جومبريتش أن "الرسم فى التراث الغربى كان يعتبر علما. تطبق كل أعمال هذا التراث التى نراها معروضة فى المجموعات العظيمة اكتشافات جاءت نتيجة تجريب مستمر"[10]. وبالطبع، تمتع الفن بعلاقات أكثر حميمية مع الدين. لكن بينهما بوضوح، فى التوجه المختلف للعلم، اختلافا حقيقيا: نشبت حروب بين الدين والعلم بينما ساد السلام بين الفن والعلم. لماذا كان الأمر بهذا الشكل؟

٣ـ الدين معرفى والفن وجدانى؟

ثمة مقاربة تقليدية معروفة تحدد الإجابة فى العالم السيمنطيقى. تؤكد أن الدين معرفى فى فحواه بينما الفن وجدانى. وهكذا يزعم الدين أنه، مثل العلم، يصف الواقع. إنهما يسعيان خلف الحقيقة، وكل منهما معرفى فى أهدافه ومبادئه. وبالتالى يمكن فهم أن الاختلافات الناشئة بينهما حول حقيقة الواقع ولّدت صراعا. والفن، من ناحية أخرى، وفى تناقض مع آراء كونستابل وجومبريتش، ليس معرفيا، إنه عاطفى فى فحواه. وظيفته حث العواطف أو التعبير عنها أو التنفيس عنها وليس وصف الواقع. هدفه ليس نظريا بل وجدانيا. ومن ثم لا يمكن بطبيعة الحال أن يتضارب مع التأكيدات الوصفية للعلم. ولو كان الفن مشروعا معرفيا، لكان هناك لغز وراء عدم نشوب حرب بينه وبين العلم، كما كان الحال بالنسبة للدين.

ثمة مشكلتان تواجهان على الفور هذا الرأى التقليدى. الأولى، إذا كان الفن وجدانيا فقط أو وجدانيا بشكل أساسى، كيف نفسر حقيقة أن الفنانين كثيرا ما فكروا

---

(9) From Constable's fourth lecture at the Royal Institution in 1836. See C. R. Leslie, Memoirs of the Life of John Constable, ed. Jonathan Mayne (London: Phaidon, 1951), p. 323.

(10) E. H. Gombrich, Art and Illusion (New York: Pantheon Books, 1960), p. 34.

فى أنفسهم بمصطلحات مألوفة للعلماء؟ بشكل أكثر عمومية، كيف نفسر أهمية التجريب فى الفن والمدخل لفهم ما يقدمه هذا التجريب؟ المشكلة الثانية: كيف نفسر الارتباطات القوية للفن مع الدين إذا كان الفن وجدانيا بشكل أساسى بينما يزعم الدين بأنه يصف الواقع؟ صحيح أن الفن بوصفه وجدانيا خالصا يتناغم مع الدين بوصفه معرفيا. لا يمكن أن يتحدى التأكيدات العقائدية للدين أكثر مما يمكن أن يهدد الاقتراحات النظرية للعلم. لكن الفن أكثر من أن يتناغم ببساطة بهذه الطريقة مع الدين؛ إنه يتمتع بارتباط حميم بالدين يتجاوز علاقاته السلمية بالعلم. كيف يمكن فهم هذه العلاقة الحميمة؟ يتطلب الرد على هاتين المشكلتين توضيحين للرأى التقليدى.

٤. توضيحان للرأى التقليدى

أولا، ينبغى رؤية أن الفن والعلم، ضمن أمور أخرى، مشروعان لحل المشاكل، رغم اختلاف أهدافهما. فى مسار تطوير أوصاف صحيحة، ينبغى أن يبتكر العلم فرضيات ويختبرها، ويلاحظ ويصمم تجارب. فى مسار إبداع مواضيع تحث العواطف أو تعبر عنها أو تنفس عنها بشكل مناسب، ينبغى على الفن أيضا أن يبتكر فرضيات متنوعة ويجربها، ويلاحظ وينهمك فى تجارب. تختلف المشاكل فى كل حالة، لكن الجهود الخاصة بحل المشاكل متماثلة. وبالتالى يمكن فهم انهماك الفنانين فى التجريب وسعيهم للفهم حتى لو كان هدفهم الأساسى حث العواطف والتعبير عنها والتنفيس عنها، وكان التجريب والسعى للفهم ثانويان بالنسبة لهذا الهدف. هكذا يدور توضيح للرأى التقليدى.

ثانيا، بينما يزعم الدين بأنه يصف الواقع، لكن الأمر، على أية حال، لا يقتصر على هذا. يعبر الدين أيضا عن توجه معيارى وعاطفى للواقع الذى يصفه، ويشجع

هذا التوجه. وهو، فى ذلك، وجدانى بقدر ما هو معرفى. يمكن، إذًا، فهم أن الدين لا يتناغم فقط مع الفن، لكنه يرتبط به ارتباطا حميا، مستخدما القوة الوجدانيَة للفن لتعزيز توجهه العاطفى المفضل، ويتكيف من جانبه مع التعبير عن المعانى الوجدانية التى تنقلها بشكل مستقل بعض الأعمال الفنية. وهكذا يدور التوضيح الثانى.

حين يؤخذ توضيحا الرأى التقليدى معا، يتم تفسير العلاقات الثنائية للفن مع العلم والدين. مع العلوم، يشترك الفن فى روح حل المشاكل؛ ومع الدين، يشترك فى قدرته على التعبير وحث الحياة العاطفية. وهكذا يتطلب الأمر تأمل الرأى التقليدى، وقد تم توضيحه، مرة أخرى. الهدف الأساسى للفن، رغم تشابهه مع العلم فى حل المشاكل، وجدانى؛ ومن ثم لا يدخل فى صراع مع الفرضيات المعرفية للعلم. ومن الناحية الأخرى، الغرض الأساسى للدين متمثلا فى البحث عن الحقيقة يدخله فى صراع محتمل مع الآراء العلمية بشأن العالَم- ومن هنا تنشب الحروب بين العلم والدين.

هذه النسخة الموضحة من الرأى التقليدى أقوى دون شك من الصيغة الأصلية. لكنها تواجه عقبة يتعذر اجتيازها- توصيفها للفن بأنه وجدانى فى هدفه الأساسى غير مؤكد. لا تتنافر الوظائف الوجدانية للفن مع تدريبه على الوظائف المعرفية أيضا. إن الفن يقوم عادة بوظائفه وجدانيا من خلال قوته المعرفية، كما يقوم بوظائفه معرفيا من خلال قوته الوجدانية. ولا يمكن ببساطة تصديق مفهوم أن السمات المعرفية للفن تقتصر على تجاربه الخاصة بحل المشاكل فى ملاحقة الأهداف الوجدانية بشكل أساسى؛ إنه أداة خاصة لإنقاذ النظرية العاطفية للفن وليس هناك شىء آخر يزكيه.

جادل جودمان بقوة للوصول إلى تفسير عكسى، مدفوعا بالفضول وساعيا للتنوير، مستخدما العواطف نفسها أدواتٍ للمعرفة. يكتب:

التمثيل أو الوصف مناسب وفعال ومنير ورقيق ومخادع، حتى يستوعب الفنان أو الكاتب علاقات جديدة ومهمة ويبتكر وسائل لإظهارها... متهربا من عناصر أو فئات جديدة، أو مألوفة بأسماء من نوع جديد أو بمجموعات جديدة من أسماء قديمة ربما تقدم رؤية جديدة... وإذا لم يتحقق هدف الصورة بنجاح فقط واستقبل بشكل جيد أيضا، إذا كانت إعادة التخطيط التي تؤثر فيها بشكل مباشر أو غير مباشر شيقة ومهمة، تقدم الصورة- مثل التجربة الحاسمة- مساهمة أصيلة للمعرفة[11]».

يُدعَم اكتشاف هذه المعرفة الجديدة، كما يبرهن جودمان، بمواصلة الفهم. يكتب:

الدافع الفضول، والهدف التنوير. ويكون استخدام الرموز بما يتجاوز الاحتياج الفورى للفهم، لا الممارسة؛ الرغبةُ الشديدةُ فى المعرفة تشجع، والاكتشاف ينير، والتواصل ثانوى بالنسبة لاستيعاب ما يتم التواصل معه وصياغته. الهدف الأساسى المعرفة لذاتها؛ ويعتمد عليه التطبيق العملى والمتعة والدافع القهرى والفائدة التواصلية[12]».

توظف العواطف نفسها معرفيا فى الفن. يكتب جودمان:

يُستوعَب العمل الفني بالمشاعر كما يستوعب بالحواس. يعجز الخدر العاطفى هنا بشكل مؤكد إن لم يكن بشكل كامل مثل العمى والصمم. ولا يقتصر الأمر على استخدام المشاعر لاستكشاف المحتوى العاطفى لعمل. ربما نشعر، إلى حد ما، بشكل لوحة كما قد نرى كيف تحس. يلاحظ الممثل أو الراقص- أو المشاهد- أحيانا الشعور

---

(11) Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1976), p. 33.

(12) Ibid., p. 258.

بحركة ويتذكرها ولا يتذكر شكلها، بقدر التمييز بين الاثنين عموما. إن العاطفة فى التجربة الجمالية وسيلة لاستجلاء الخصائص التى يتسم بها عمل ويعبر عنها[13].

وهكذا إذا دحض الرأى التقليدى نهائيا، واعتبر الفن معرفيا بالأساس، نواجه مرة أخرى المشكلة التى بدأنا بها. لماذا يتصارع الدين وحده مع العلم، ولا يتصارع معه الفن، بوصفه مشروعا معرفيا مثل الدين؟

٥ـ وظائف رمزية مختلفة؟

ربما نقترح أن الاختلاف الذى يجب البحث عنه فى الوظائف الرمزية الخاصة متضمن فى كل حالة، بدلا من أن نلاحظ ببساطة أن كل مشروع من مشاريعنا الثلاثة معرفى فى طبيعته. وبشكل خاص، لنتذكر أن جودمان يميز بين الدلالة وضرب الأمثلة والتعبير بوصفها صيغ مختلفة للإشارة الرمزية وأننا قد نلاحظ اختلافا بين العلم من ناحية والفن من ناحية أخرى فى صيغة الإشارة السائدة. أى إن الفحوى الدلالى يحتل دورا أساسيا فى العلم أكبر من الدور الذى يحتله فى الفن، وضرب الأمثلة والتعبير أكثر بروزا فى الفنون من العلوم. مفترضين أن الدين أقرب إلى العلم من الفن فيما يتعلق بهذا، ربما نغرى بحل المشكلة الأساسية على النحو التالى: العلم والدين فى حالة حرب لأن الدلالة، بالنسبة للاثنين، الأداة الأساسية للمعرفة، بينما الفن ليس فى حالة حرب مع أى منهما لأنه، رغم إنه معرفى، يعمل أساسا بضرب الأمثلة والتعبير.

لكن هذه التباينات، أولا، مسائل تتعلق بالدرجة فى أفضل الأحوال. حيث إن "الفن والعلم"، كما يلاحظ جودمان، "ليسا غريبين تماما"[14]، ولا يثير الدهشة أن نرى نماذج فى الفيزياء تقدم أمثلة لسمات نظرية حاسمة، وأن المعلومات فى علم النفس

---

(13) Ibid., 248.

(14) Ibid., p. 255.

والأنثروبولوجيا كثيرا ما يحكم عليها بسماتها التعبيرية، وأن تشكيلة واسعة من الأعمال الفنية تعمل بانتظام من خلال الدلالة. بينما من المؤكد أن الموسيقى وفن العمارة، لا يعملان عادة بشكل دلالى، تعتمد الكلمات المستخدمة فى الشعر والرواية على الدلالة، وكثيرا، إن لم يكن دائما، ما تأتى الصور بأسلوب يمكن وصفه بالدلالى. وثانيا، من غير الواضح تماما حقيقة ما يعتقد أنها علاقة التباينات المفترضة. حتى إذا كانت الدلالة فى الفن، مثلا، تحتل دورا أقل هيمنة مقارنة بضرب الأمثلة والتعبير من الدور الذى تحتله فى العلوم، لا تزال هناك فرصة كبيرة للصراع بين الاثنين فى عالم خاص من الدلالة يشترك فيه الاثنان. ويبقى أن العلم يخوض حربا مع الدين فقط وليس مع الفن أيضا. لكن لماذا؟

٦ـ ادعاءات بامتلاك الحقيقة

هنا تطرح فكرة سيمنطيقية نفسها. إن اعتماد العلم والفن كليهما على الدلالة لا يكفى لإظهار صراع محتمل بينهما. لكى ينشب صراع نحتاج أيضا ادعاءات بامتلاك الحقيقة، مجسدة فى تصريحات متضاربة. إن الدلالة وظيفة تقوم بها المصطلحات العامة أو المسندات وحدها، ولا شىء منها يكوِّن تصريحا أو يتضمنه.

يتضمن العلم تصريحات كما يتضمن مسندات، وهى ما يتضمنه الدين. إنهما بالتالى قادران على تأكيد تصريحات متضاربة بشكل متبادل، ومن ثم تقديم ادعاءات متضاربة بامتلاك الحقيقة. لكن الصور، وهى توازى المصطلحات أو المسندات، يمكن أن تدل لكنها لا تؤكِّد؛ لا يوجد، فى الحقيقة، فى التصوير ما يوازى التصريحات، ومن ثم لا توجد ادعاءات تصويرية بامتلاك الحقيقة. هنا، إذًا، اختلاف حاسم بين الفن التصويرى والدين يفسر توجههما المختلف من العلم: يقدم الدين والعلم ادعاءات بامتلاك الحقيقة لكن الفن التصويرى لا يقدم ادعاءات من هذا القبيل.

لكن هل هذه المسألة واضحة جدا؟ تبنى جودمان الرأى القائل بأن "الصورة لا تقدم تصريحا". ويكتب: "صورة السيارة الصفراء الضخمة القديمة المحطمة، مثل الوصف 'السيارة الصفراء الضخمة القديمة المحطمة'، لا تسلم بأى من التصريحات التالية:

السيارة الصفراء الضخمة المحطمة قديمة

السيارة الصفراء الضخمة القديمة محطمة

السيارة الضخمة القديمة المحطمة صفراء

السيارة الصفراء القديمة المحطمة ضخمة،

أو أى تصريحات أخرى. يختلف التمثيل والوصف بطرق مهمة، لكن لا يمكن أن يكون صواب أى منهما مسألة تتعلق بالحقيقة."[15]

صحيح أن الوصف المحدد "السيارة الصفراء الضخمة القديمة المحطمة" ليس فى ذاته تصريحا، ومن ثم لا يتضمن، منطقيا، أى تصريح. لكن أية جملة ذرية[16] تتشكل بإضافة مسند إلى هذا الوصف تتضمن وجودا كما تتضمن ادعاء فريدا، طبقا لنظرية راسل[17] عن الوصف؛ إى الادعاء بأن شيئا ضخم وأصفر ومحطم وقديم وسيارة، والادعاء بأنه لا شىء آخر ضخم وأصفر ومحطم وقديم وسيارة. إذا فشل

---

(15) Nelson Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1978), p. 131.

(١٦) جملة ذرية ***atomic sentence***: جملة تقريرية تكون صحيحة أو خطأ ولا يمكن تقسيمها إلى جمل أخرى أبسط. مثلا "جرى الكلب" جملة ذرية بينما "جرى الكلب واختبأ القط" جملة جزيئية ***molecular*** (المترجم).

(١٧) راسل ***Russell*** (١٨٧٢-١٩٧٠): الفيلسوف البريطانى الشهير (المترجم).

أى من هذين الادعاءين المفهومين ضمنيا، كما نعرف، دون أية معلومات أخرى عن المسند المضاف، تكون الجملة الذرية المطروحة خطأ. ورغم إن الوصف لا يتضمن أى تصريح، لكنه مع ذلك يرتبط بهذه الطريقة بقوة ببعض التصريحات. صحيح، إذا لم يكن الوصف المطروح مكتملا واكتمل بـ"ليس"، يُنكَر الوجود المتحد وتنكر الادعاءات الفريدة. لكن إضافة هذه الكلمة لا تعادل مسندا لكنها تعادل تحديد المتغيرات؛ أى لا يوجد شيء من قبيل السيارة الصفراء الضخمة القديمة المحطمة. ومع ذلك، كل حالات التكملة بمسند أصيل لإنتاج جملة ذرية تُفعِّل هذه الادعاءات.

ناقشنا حتى الآن الوصف المفرد "السيارة الصفراء الضخمة القديمة المحطمة" وبرهننا على ارتباطه الخاص بتصريحات معينة. ومع ذلك، حين نتحول من الوصف إلى صورة سيارة صفراء ضخمة قديمة محطمة، يصبح من المستحيل تطبيق البرهان نفسه، حيث لا يوجد نظير تصويرى لأداة التعريف "ال". ومع ذلك، قد نحكم، فى سياقات خاصة، بأن صورة تزعم بأنها تدل على موضوع فريد وتنجح حقا فى القيام بذلك. وفى تلك الحالات، قد نفترض أن الصورة ترتبط بشكل خاص بادعاءات بوجود مناسب وتفرد، كما فى حالة الوصف. لكن هل يمكن أن يكون هذا كل شيء وهل يمكن أن يكون كافيا؟ فى حالة الوصف، يتضمن التصريح الذرى الكامل الذى نفهم محتواه ادعاءات الوجود والتفرد. ما الموازى فى حالة الصورة؟ ماذا تقول ككل عن الموضوع الفريد الذى تدل عليه؟ ما التصريح الذى يفترض أنها تصنعه؟

اقترح ريتشارد رودنر[18] نظرية جديدة ترى أن "كل رمز... يقول فى الواقع إنه يشير إلى ما يشير إليه فى الحقيقة." تقول صورة البلاك فوريست[19] (فى نسخة جودمان عن رودنر) "أصور البلاك فوريست". ويجادل جودمان، إذا كان هذا كل ما تقوله الصورة ماذا يمكن أن تشكل صورة زائفة أو خطأ للبلاك فوريست؟ فى ظل

(١٨) ريتشارد رودنر (١٩٢١-١٩٧٩): كان أستاذا للفلسفة فى جامعة واشنطون (المترجم).

(١٩) بلاك فوريست ***Black Forest***: منطقة جبلية جنوب غرب ألمانيا (المترجم).

هذا المعيار، كل ما يصور البلاك فوريست يعتبر صورة حقيقية أو صحيحة لها؛ بالنسبة للجميع تدعى الصورة أنها تصور البلاك فوريست. والصورة التى لا تصور البلاك فوريست لا تدعى ذلك، وبالتالى لا يمكن اعتبارها صورة زائفة أو خطأ. لإعطاء فرصة للصور الخطأ، ينبغى تفسير صورة البلاك فوريست باعتبارها تقول ما هو أكثر من أنها تصور البلاك فوريست. لكن ينبغى حينذاك أن نسأل "أى أكثر؟"؛ لم يعد أمامنا مبدأ عام واضح لارتباط فريد لتصريح بصورة[20]".

تطرح فكرة مختلفة نفسها فيما يتصل بالمفهوم الإشارى لـ"تمثيل بوصفه كذا"، ويناقشها جودمان فى "لغات الفن"، حيث يكتب: "عموما، تُمثّل صورة *p* الموضوع *k* بوصفه كذا وكذا إذا وإذا فقط كانت *p* صورة تمثل *k* وتكون صورة كذا وكذا، أو كانت تحتوى على هذه الصورة."[21] إن تمثيلَ صور معينة لونستون تشرشل مدخنا للسيجار معادلٌ، طبقا لهذا الرأى، لتشرشل. وبدلا من ذلك، إن تمثيل صورة معينة لتشرشل رضيعا يعادل أن تكون هذه الصورة لرضيع يمثل تشرشل، أو تحتوى على هذه الصورة.

فى الحالة الأولى من هاتين الحالتين، يمكن اعتبار الصورة، رغم إنها ليست تصريحا ولا تتضمن حرفيا أى تصريح، مرتبطة بالتصريح "تشرشل مدخن سيجار" ربما بطريقة تناظر ما قيل من قبل عن الوصف. أى إنه إذا حكم على هذا التصريح بأنه زائف ونحن نحكم على الصورة بأنها تمثل تشرشل مدخنا للسيجار، يمكن الاعتقاد بأن الصورة تقدم تصويرا غير حقيقى لموضوعها. وفى الحالة الثانية، يمكن اعتبار

---

(20) Nelson Goodman, Of Mind and Other Matters (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), pp. 97-8. See Richard Rudner, "Show or Tell: Incoherence Among Symbol Systems," Erkenntnis, 12 (1978), 129-151, 176-9.

(21) Goodman, Languages of Art, pp. 28-9.

الصورة، بطريقة موازية، مرتبطة بالتصريح "تشرشل رضيع"، رغم إن التصريح الأخير، بالطبع، يقدم ادعاء بحقيقة استعارية لا حرفية.

لدينا هنا على ما يبدو إجابة للسؤال "أى أكثر؟" الذى وُجِّه من قبل لنظرية رودنر. لأن كل صورة من صور تشرشل ترتبط بأكثر من مجرد ادعاء بأنها تصور تشرشل. إنها ترتبط بالإضافة إلى ذلك بالادعاء بأن تشرشل يُصوَّر بوصفه كيانا، وهو ما قد يكون أو لا يكون صوابا فى الحقيقة. لكن النقطة المهمة ليست الصحة بل ادعاء الصواب. إن الادعاء فى حالة حرفيا، وفى الأخرى استعاريا، وينبغى ألا تطمس الحقيقةُ النقطة الأساسية المتمثلة فى أن التصريح هنا مرتبط بصورة. بقدر ما يمكن تعميم هذه النقطة نعود مرة أخرى إلى مشكلتنا الأصلية: إذا كان من الممكن تفسير فن تصويرى بأنه مرتبط بادعاء الحقيقة، مثل العلم والدين، لماذا يحارب العلم الدين ولا يحارب الفن؟

وتتصاعد المشكلة، بالطبع، إذا لم نتأمل الفن التصويرى وحده وتأملنا أيضا الأنواع اللفظية أو الأدبية. لأن من الواضح أن هذه الأنواع تقدم تصريحات، حرفية واستعارية؛ وبالإضافة إلى ذلك، حتى حيث يكون الزعم الحرفى لتلك التصريحات زائفا، قد يقدم الزعم الاستعارى ادعاءات بامتلاك الحقيقة. وهذه حقيقة تدخل الفن مرة أخرى فى صراع محتمل مع العلم، لكن لا تنشب حرب كما يحدث حين يواجه العلم الدين.

٧ـ إعادة النظر

توحى هذه النتائج بأننا أعدنا النظر بشكل أفضل فى النقط التى بدأنا منها. لأنه سواء اعتبرنا الفن غير معرفى، كما يدعى الرأى التقليدى، أو معرفيا، كما ألححنا حديثا،

لا يوجد حل وشيك للمشكلة الأصلية. وينبغى أن نتساءل عن إمكانية تصور المشكلة الأصلية بشكل خطأ.

هل صحيح أن علاقات الفن ودية مع كل من العلم والدين؟ هاجم الكتاب الرومانسيون فى القرنين التاسع عشر والعشرين العلم لأنه يدمر حياة الفن والثقافة، وهاجم أنصار العلم الجمالية العقيمة والانحطاط. وهاجم متدينون متشددون من انتماءات شتى، من وقت لآخر، المسرح والرقص والموسيقى والصور المحفورة، بينما سخر الفنانون الطليعيون من جمود المعتقدات الدينية. حدثت الانقسامات بين الفن والعلم، من ناحية، والفن والدين، من ناحية أخرى، بعمق شديد حتى أنها ألهمت مجموعة من المنظرين الاجتماعيين للسعى إلى التغلب على مثل هذه الشروخ الثقافية باسم التعقل الاجتماعى.

صحيح أن العلم والدين لا يقتصران تماما على العالم اللفظى. يتطلب الاثنين تعبيرا صريحا فى مواضيع ملموسة من العالم الفيزيائى- الأول فى التجربة، والآخر فى طقوس الرمزية الدينية- وهذا يجعلهما فى اتصال تعاونى مع الفنان والحِرَفى. لكن مثل هذا الاتصال لا يحول تماما دون وقوع الصراع، أو حتى الحرب. يبدو أن هذا الخط من التفكير يدفعنا إلى استنتاج أن العلم فى حرب ليس فقط مع الدين لكن أيضا مع الفن، والدين فى حرب ليس فقط مع العلم لكن مع الفن أيضًا. ونحتاج إلى التخلى عن فرضيتنا الأولية بأن هناك صراعا بين العلم والدين فقط. يبدو أن علينا أن نقتنع ليس فقط بصراع واحد لكن بحرب يشنها الجميع ضد الجميع.

ولا يقلل من هذا الاستنتاج أن نشير إلى أن هذه الصراعات الأخيرة متفرقة وليست مستمرة، وأن الدين كثيرا ما يتعايش فى سلام مع الفن، ويتعايش الفن فى سلام مع العلم. ولأن الشىء نفسه يصح على العلم والدين، الذى رغم اشتعال

حالات الحرب فى أحيان مختلفة، يعيشان أيضا فترات متقطعة من نعيم التوافق. ألا يوجد إذًا اختلاف يمكن ملاحظته؟ هل السؤال الذى كنا نسعى للوصول إلى إجابة له مؤسس على الوهم؟ لماذا تبرز غالبا بشكل خاص الحرب بين العلم والدين فى مناقشات الثقافة؟

رأينا أن الإجابة على هذا السؤال لا تكمن، على أية حال، فى القدرات السيمنطيقية، أى فى اختلافات مفترضة بين الفن والعلم والدين فيما يتعلق بقواها المعرفية أو الرمزية. إذا كان الدين يقدم تصريحات، فإن الفن يفعل ذلك بطريقته الخاصة. والاثنان بطبيعة الحال قادران على تقديم تصريحات فى صراع مع العلم.

٨. علاقة السلطة

لكن ربما تكمن إجابة سؤالنا فى البعد البراجماتى وليس السيمنطيقى. أى إن السياق الاجتماعى للتصريح المقدم فى الفن يختلف عن السياق الاجتماعى للعلم والسياق الاجتماعى للدين. يتضمن الأسلوب فى كل من العلم والدين، بكلمة واحدة، سلطة؛ ولا يتضمن الأسلوب فى الفن سلطة. إن المبادئ التى يؤيدها الدين فى مجتمع معين فى وقت معين هى تلك التى تسنها السلطة الدينية المناسبة فى ذلك الوقت. وبشكل مماثل، المبادئ التى تشكل كيان العلم فى مجتمع فى وقت معين هى تلك التى تؤيدها سلطة الرأى العلمى للخبراء فى ذلك الوقت. ولا يهم أن السلطة الدينية تتمركز غالبا فى المجتمع الدينى أكثر مما تتمركز سلطة العلم، أى إن السلطة العلمية أكثر انتشارا. ولا يهم أن السلطة الدينية نفسها يتنوع تجسيدها فى بتنوع المجتمعات الدينية. والقضية الرئيسية أنه يوجد عادة شىء من قبيل العقيدة الدينية الرسمية فى كل من تلك المجتمعات التاريخية وشىء من قبيل الرأى العلمى للخبراء فى كل تخصص فى مرحلة معينة حاسمة.

وربما نكون معتادين أكثر على التفكير فى ارتباط الدين بالسلطة وغير مرتاحين لمفهوم السلطة فى عالم العلم، حيث يفترض أن الحكم العلمى للعالِم الفرد له الكلمة العليا. ولم يكتب أحد بشكل أكثر تعبيرا عن طبيعة السلطة فى العلم من ميشيل بولانى،[22] الذى لم يؤكد فقط على إجماع الرأى العلمى، بل على حقيقة أن مثل هذا الإجماع ينبثق من الحكم الفردى. يكتب

الإجماع السائد فى العلم الحديث لافت بالتأكيد. نظرا لحقيقة أن كل عالم يتبع حكمه الشخصى للإيمان بأى استحقاق خاص للعلم، ومسئول عن العثور على مشكلة وبحثها بطريقته؛ وأن كل عالم مرة أخرى يؤكد ويعرض نتائجه الخاصة طبقا لحكمه الشخصى. وبالإضافة إلى ذلك نظرا لاستمرار الاكتشافات يتغير العلم بعمق فى كل جيل. ورغم هذه الفردية المتطرفة التى تعمل فى فروع متباعدة جدا، ورغم التدفق العام الذى يحدث فى كل الفروع، نرى العلماء يواصلون الاتفاق على معظم القضايا فى العلم... الانسجام بين آراء يعتنقها علماء فرادى بشكل مستقل يطرح نفسه أيضا فى طريقة تناولهم لأمور العلم... لا توجد سلطة مركزية تُمارَس على الحياة العلمية. تتم تماما فى نقط عديدة متناثرة بناء على توصية بضعة علماء تصادف أنهم مشاركون رسميا أو مكلفون بالتحكيم فى مناسبة ما. وهذه القرارات عموما لا تتصادم لكنها، على العكس، تعتمد على قبول واسع. إذا لم يستطع العلماء أن يثقوا ببعض طبقا لتقاليد محددة يمكن أن تعتمد عمليات النشر وتأليف الكتب الدراسية، وتعليم الأصغر، وإعداد التجهيزات، وإنشاء مؤسسات علمية جديدة، على مجرد الصدفة فى اختيار متخذ القرار. ومن ثم قد يكون من المستحيل الاعتراف بأى تصريح بوصفه اقتراحا علميا أو بوصف أى شخص بأنه عالم. ويمكن أن ينقرض العلم عمليا[23].

---

(٢٢) ميشيل بولانى *Michael Polanyi* (١٨٩١-١٩٧٦): كيميائى وفيلسوف مجرى (المترجم).

(23) Michael Polanyi, Science, Faith, and Society (Chicago: University of Chicago Press, 1996), pp. 50-3.

يصف بولانى التقاليد العامة للعلم بأنها ترتكز على سلاسل مما قد نعتقد أنها سلطة داخلية. وهذه السلطة الداخلية ضرورية لأن

لا أحد يعرف أكثر من جزء ضئيل من العلم ليحكم جيدا على مصداقيته وقيمته مباشرة. وبالنسبة للباقى عليه الاعتماد على آراء تقبل بشكل غير مباشر بناء على سلطة جماعة من الناس معتمدين بوصفهم علماء... ما يحدث هو أن كل من يعترف بعدد من الآخرين بأنهم علماء يعترفون به بدورهم عالما، وتشكل هذه العلاقات سلاسل تنقل هذه الاعترافات المتبادلة بشكل غير مباشر عبر المجتمع كله. وتمتد المنظومة إلى الماضى. يعترف أعضاؤها بمجموعة من الأشخاص بأنهم أساتذتهم ويستنبطون من هذا الولاء تقاليد مشتركة، يحمل كل منهم جزءا خاصا منها.

تدعم الإجماعَ على رأى علمى فى أى وقت شبكةٌ من جمعيات معتمدة تشكل المجتمع العلمى. يقول بولانى: "أى شخص يتحدث عن العلم بالمعنى الحالى وبالقبول المعتاد، يقبل هذا الإجماع المنظم باعتباره يحدد 'العلمى' و'غير العلمى'. حين أتحدث عن العلم، أعترف بتقاليده وبسلطته المنظمة، وأرفض إمكانية وصف أى شخص يرفض هذا رفضا تاما بأنه عالم، أو لديه أى فهم حقيقى وتقدير للعلم."(24)

رغم فردية العلم، إذًا، إلا أنه مجسد فى مؤسسات تمثل حكاما للرأى العلمى الرسمية. وتؤدى هذه الحقيقة إلى نتيجة حاسمة بالنسبة لمشكلتنا. أنها تجعل من الممكن ألا نتكلم فقط عن هذا العالم أو ذاك بوصفه لا يتفق مع رجل الكنيسة هذا أو ذاك. ما ينشب هو صراع مؤسسى للعلم مع الدين حين تتصادم العقيدة الدينية الرسمية مع رأى علمى كفؤ. حتى حيث يكون عالم واحد هو الذى يحمل وطأة الصراع، فإنه يمثل الوسط الرسمى للباحثين والمجربين العلميين.

---

(24) Michael Polanyi, Personal Knowledge (New York: Harper, 1958, 1962), pp. 163-4.

قد يكون للأعضاء الفرادى فى الوسط الدينى آراؤهم الخاصة، لكنهم يدركون الاحتياج إلى العقيدة الرسمية ويعترفون بالسلطات التى تتخذ القرارات المؤسسية للوسط. ولا يختلف العلماء المعاصرون، عموما، على الإجماع العلمى للخبراء، حتى إذا تغير هذا الإجماع، بسرعة أو ببطء، عبر الزمن وحتى إذا، كما يرى بولانى "كان كل خضوع مدروس للسلطة يقيده تعارض له ولو كان ضئيلا."(٢٥)

وحين نتحول إلى الفن نجد تناقضا صارخا مع كل من الدين والعلم كما وُصِفَا للتو. فى الفن ليس هناك خبراء أو سلطات مذهبية لوضع مواد مشتركة للإيمان أو لاتخاذ قرارات للجماعة. إن مجتمع الفنانين ليس مجتمعا للإيمان. من المؤكد أن الفن له أساليب، لكن هذه الأساليب ليست ملزمة. إنها تشكل خلفية لتدريب الفنانين الناشئين وصقلهم، لكن أولئك الفنانين الناشئين غير معنيين بتأكيد إجماع لمذهب فنى أو بتأييد سلطة رأى فنى للخبراء. لا يعنى تفردهم أن يتحدثوا بصوت واحد بل بأصوات كثيرة. وهكذا بينما يمكن أن يكون هناك بالتأكيد صراع بين فنان معين، أو مدرسة للفنانين، مع الدين فى وقت ومكان معينين، يمكن ألا يكون هناك صراع للفن بوصفه بنية مشتركة، مع الدين، حتى لو عبَّر كل الفنانين الموجودين فى وقت ما ومكان ما عن هرطقة دينية. وهذه الهرطقة الطائفية يمكن أن تكون فردية، لا جمعية، واقعية لا شرعية. وبشكل مماثل، يمكن أن ينشق هذا الفنان الفرد أو ذاك، أو هذه المجموعة من الفنانين أو تلك، على الإجماع العلمى للخبراء فى وقته، لكن يمكن ألا يكون هناك صدعٌ بين الفن بهذا الشكل والعلم كما يتجسد عادة فى الرأى العلمى الرسمى، حتى لو هزأ كل فنان بانتظام من هذا الرأى.

---

(25) Ibid., p. 164.

ومن المؤكد أن هناك معنى شخصيا "للسلطة" وليس مؤسسيا، معنى يلاحظه بيترز،[٢٦] وفيه تتناقض السلطة مع كونها فى السلطة. وهذه السلطة الشخصية "تعتمد تماما"، كما قال بولانى "بمعنى أنه [قد] يسيطر [على أشخاص] المعجبون بهم ومريدوهم، كما هو الحال مع الشعراء والرسامين."[٢٧] لكن التناقض بين الفن والعلم رغم ذلك ثابت. يكتب بولانى:

الفنون مثل العلوم أنشط ما تكون فى عملية تجديد نفسها؛ تكتسب الشهرة فى الفنون، كما فى العلم، بالإبداع. لكن الأصالة الفنية تتضمن عادة تغيرات أشمل فى المظهر مما تتضمنه الأصالة فى العلم، وتميل بالتالى إلى إنتاج انقسامات أكثر وضوحا فى الرأى بين المبدع الذى يسعى إلى ترسيخ سلطته، والقادة الذين رسخوا الفن من قبل... وبالطبع... الفنون ليست، ولا يمكن أن تصبح، متماسكة بشكل منتظم على شاكلة العلوم. وبالتالى لا يمكن أن يوجد... مثل هذا الإجماع الصارم فى الرأى بينهم، كما يوجد فى مجتمع الاختصاصين فى العلم[٢٨].

من النتائج الطبيعية لهذه النقاط الخاصة بالتضارب أن العلم قد يكون تراكميا حتى إذا كان يخضع فى الحقيقة للتطور ولا يتراكم دائما، وأن الإيمان الدينى قد يتراكم بشكل مماثل، حتى إذا كان يخضع فى الحقيقة للانشقاق والهرطقة. وهناك، فيما يتعلق بهذه الأمور، تنظيم شبه خطِّى لحالات الإيمان المشترك، بالاحتواء، فى كل من العلم والدين. لكن الأمر ليس كذلك مع الفن. لأنه لا يوجد إيمان فنى مشترك، حتى رغم إمكانية استخلاص سمات أسلوبية سائدة فى فترات معينة من التطور الفنى.

---

(٢٦) ريتشارد ستانلى بيترز (١٩١٩-٢٠١١): فيلسوف بريطانى (المترجم).

(27) Ibid., p. 220, and R. S. Peters, Ethics and Education (London: Allen & Unwin, 1966, 1970), chap. 9, p. 239.

(28) Polanyi, Personal Knowledge, p. 220.

وبالإضافة إلى ذلك، لا تنمو هذه السمات بالتراكم. إن التطور الفنى يحدث، لكن مبدأه ليس من مبادئ الاحتواء النسبى.

إن النزعة الفردية فى الفن الحديث تعنى أنه لا ينهمك فى حرب مشتركة مع العلم أو مع الدين. لكن هذا لا يكفى للدلالة ضمنيا على سلام تام. إن عدم وجود صراع للبنى الرسمية للإجماع على الجانبين لا يعنى أنه يمكن ألا تكون هناك هجمات بالجملة على الحريات الفنية من جانب الدين، أو تهديدات للمخيلة الفنية من بناء ضيق للحقيقة العلمية أو المنهج العلمى. إن ذلك لا يعنى أن الفنانين لا يستطيعون تأسيس طوائف غير علمية ونشر الخرافة. ولا يعنى ذلك، كما تشير حالة سلمان رشدى، أن بعض الأعمال الفنية لا يمكن أن يفهم منها أنها تهدد المعتقدات الدينية. إذا برزت الحرب الحقيقية بين العلم والدين فإن ذلك يعود إلى أن بنى السلطة على الجانبين فى خطر بصرف النظر عن المبررات الخاصة للحرب. لكن هناك، للأسف، طرقا كثيرة لتعكير السلام. بدل الحرب المشتركة، كثيرا ما تقع مناوشات متفرقة، نشوب متكرر للغارات والغارات المضادة، غزوات متقطعة وهجمات حرب عصابات. ليست هناك حرب كاملة للكل ضد الكل، وليس هناك أيضا انسجام أو حتى هدنة.

القسم الخامس

الرمز والطقوس

الفصل العاشر

أبعاد الطقوس[1]

توجز المعالجةُ المقترحة هنا للطقوس الوظائفَ الرمزية المتعددة للطقوس، التى تعمل معا على رسم بنية الزمن التاريخى والفضاء والوسط. إن أنماط تكرار الطقوس، بالإضافة إلى ذلك، تدخل عقولَ المؤدين فى تماس منتظم مع خصائص رمزية، مما يؤثر على مفاهيمهم ومداركهم.

ويمثل التركيز على الأبعاد الرمزية عملا تجريدا. ولا يعتبر إنكارا لأهمية الوظائف الاجتماعية للطقوس، أو لنظام عقائدى يقدم، فى كل حالة، سياقه وحافزه. ومن ناحية أخرى، يولى استخلاص الأفكار من هذه السمات للتركيز على رمزية الطقوس اهتماما خاصا بأدوارها المعرفية، أى أدوارها فى التصور والإشارة، وبالتالى فى تشكيل مدارك المشاركين فيها وعاداتهم.

١ـ التقليل من شأن الطقوس

إن مجرد تحديد أدوار معرفية للطقوس يتعارض مع التقليل السائد من شأنها بوصفها معوقة للشعور الدينى التلقائى. وهكذا يبدأ كتاب وليم جيمس[2] "تنوع الخبرة الدينية" بتقسيم المجال الدينى إلى مؤسسى وشخصى، ثم ينتقل إلى "إهمال

---

(1) *"Aspects of Ritual" is ditual from "Ritual, Myth, and Feeling: Cassirer and Langer," Part l, Section 6 of my Inquiries (Indianapolis, Ind,: Hackett, 1986), pp. 41-51 : and my "Ritual and Reference, "Synthese, 46 (March 1981), 421-37. Portions. Of this chapter were also Presented at the Peirce Intemational Congress at Harvard University in 1989 and appeared in my In Praise of Cognitive Emotions (New york: Routledge, 1991), pp. 62-8.*

(٢) وليم جيمس *William James* (١٨٤٢-١٩١٠): فيلسوف وعالم نفس أمريكى (المترجم).

الفرع المؤسسى تماما." يؤدى الدين الذى يهتم به جيمس نفسه إلى "الأفعال الشخصية وليس المتعلقة بالطقوس، يقوم الفرد المهمة وحده، وتتراجع الهيئة الكنسية، بكهنتها وقرابينها والوسطاء الآخرين، إلى مكانة ثانوية تماما. تسير العلاقة مباشرة من القلب إلى القلب، من الروح إلى الروح، بين الإنسان وخالقه."(٣) يذكر جيمس الطقوس هنا ويستوعبها فى آلية مؤسسية تبطئ أو تعوق التدفق الحر للعاطفة الدينية، ليرفضها.

صحيح أن الطقوس، حيث لا تُرفَض، لا تنسب إلى المشاعر بل إلى العالم النقيض، عالم المعرفة- لكن مع تقليل الشأن بقدر متساو. ولأنها ارتبطت هنا بالأسطورة- تعتبر معرفة معيبة، علما رديئا، عقيدة مَرَضية. وسواء كانت الطقوس تعوق العاطفة الدينية أو تجسد الزيف أو الوهم، لا ينظر إليها غالبا على أنها تخدم وظائف معرفية كما ينبغى.

٢- كاسيرر ولانجر والطقوس

أقدِّم هنا مفكرين حديثين يمكن أن يعتبرا رائدين للمعالجة الرمزية: إرنست كاسيرر وسوزان لانجر. يقترح كاسيرر طرح مواقف التقليل من الشأن التى وصفناها للتو، مفسرا التفكير الأسطورى، المرتبط دائما بالطقوس، بأنه مرحلة إيجابية فى تطور العلم. إن الأسطورة، بالاعتماد على وحدة الشعور التى ترى أن الطبيعة "مجتمع واحد كبير، مجتمع الحياة"، تدرك السيميائى لا السمات الموضوعية، مشيدة "عالما دراميا- عالما من الأفعال والقوى والقدرات المتصارعة... الإدراك الأسطورى مُشرَّب دائما بهذه الخصائص العاطفية." وهذا العالم هو المرحلة الأولى فى تطور التفكير الإنسانى، ويتغلب عليه بدوره "عالم مداركنا الحسية"، الذى تتلوه، بدوره، المفاهيم العامة المميزة للفهم العلمى للعالَم الفيزيائى. ولا تمثل أية مرحلة من المراحل الثلاث عند كاسيرر "مجرد وهم". إن العلم "لا يستأصل جذور [أسلافه] وفروعها"، رغم إنه ينبغى أن يستخلص منها أفكارا عامة ليحقق الموضوعية المطلوبة لوظيفته(٤).

---

(3) William James, The Varieties of Religious Experience (New York: Random House, 1902, 1929), p. 30.

(4) Ernest Cassirer, An Essay on Man (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1944), pp. 76-83.

ورغم إن كاسيرر لا ينكر أن الأسطورة تكوّن "مجرد كتلة من الأفكار المشوشة غير المنظمة" ويؤكد دورها فى بناء عالم نيا منه "التفكير الإمبريقى"[5]، فإنه يرى أن مزيتها لا تكمن فى حمولتها المعرفية، بل فى إفساحها مجالا متطورا لعلم ناضج فى النهاية. إن دفاعه عن الأسطورة والطقوس محدود بتناقضه الضمنى بين العاطفة والعلم، معززا الرأى المريب بأن المعرفة علمية فقط والفكرة المريبة بالقدر نفسه بأن المعرفة العلمية تخلو من العاطفة.

تفصل لانجر، عكس كاسيرر، الطقوس عن الأسطورة، رابطة الأسطورة بالفنتازيا والحلم، وناسبة الطقوس إلى المشاعر الدينية "المرتبطة... بمجموعة من المناسبات، يتم فيها إنتاج رمز الرب للتأمل رسميا." فى البداية ثمة "مسألة لا شعورية تتعلق بالمشاعر فى صياح ورقص"، ثم يتطور الهياج إلى "تفاعل معتاد... يستخدم لإيضاح مشاعر الأفراد، لا لراحتهم." صار الفعل الصريح فى هذه المرحلة تلميحا- لم يعد عرضا لشعور بل رمزا له- يدل عليه وبالتالى يخضعه للعقل. وبوصف الطقوس إفصاحا عن المشاعر، لا تنتج "عاطفةً بسيطة بل موقفا دائمًا معقَّدًا... نمطا عاطفيا، يحكم كل حيوات الأفراد... الطقس الذى يمارس بانتظام تكرار دائم لعواطف تجاه 'الأشياء الأولى والأخيرة'؛ ليس تعبيرا حرا عن العواطف، بل تكرارا منضبطا لمواقف صحيحة."[6]

تَفْصل لانجر، بشكل أوضح من كاسيرر، عرض المشاعر عن النطق بها. ولأن الإيماءات والطقوس بالنسبة لها رمزية أساسا أو مرجعية، تدل على الشعور ولا تبرهن عليه. تسجل المشاعر التى تدل عليها "استجابة الإنسان للحقائق الأساسية للوجود

---

(5) Ibid., p. 76.

(6) Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key (New York: Penguin Books, 1942, 1948), pp. 122-24.

الإنسانى" كما تم التعبير عنها برموز الحياة المقدسة المثارة فى الأسطورة. لكن إشارة الطقوس، التى تتكرر بانتظام، إلى مثل هذه الاستجابات تشكل فى ذاتها المواقف وتشكل الميول المعتادة.

أؤمن بأن لانجر مصيبة دون شك فى تأكيد تشكيل الطقوس وإيماءاتها، أى طبيعتها الرمزية. لكن تفسيرها مقيد جدا فى تصور العملية الرمزية نفسها وفى اختيارها للمواضيع التى يُرمَز إليها فى الطقوس. لأنها تفكر فى العملية بوصفها دلالة بشكل قاطع، وتتصور أن المواضيعَ، باتساقٍ، مشاعرُ. لكن الطقوس قد ترمِّز أى شىء، وليس المشاعر فقط؛ كما عبَّر كاسيرر "العالم الدرامى- عالم من الأفعال والقوى والقدرات المتصارعة." ولا تحتاج عملية الترميز إلى الاقتصار على الدلالة لكنها قد تشمل أشكالا أخرى من الإشارة أيضا. إن الطقوس رمزية عادة بصيغ عديدة ومتزامنة، وبذلك تجمع القوة. إن قدرة الطقوس، التى كثيرا ما تلاحظ، لتنجو من التغيرات فى التفسير العقائدى قد تنبثق من مجرد ارتباطها بروابط متنوعة فى الإشارة إلى مواضيع. حين تحذف واحدة أو أكثر، تتشدد الأخرى أثناء ذلك. وحين تتطلب واحدة موضعا جديدا فى ظل فكرة تفسيرية جديدة، لا تدمر عملية الفك وإعادة الربط الارتباط كله. وهكذا تتغير الطقوس أبطأ من العقائد، وكثيرا ما تنجو حتى من تعديلات متطرفة فى العقيدة وتدخل فى سياقات تفسيرية جديدة دون خسارة الحيوية بشكل خطير.

أتناول الآن خمس صيغ من ترميز الطقوس أو إشارة الطقوس، بادئا بثلاثة أنواع اقترحها جودمان فى دراسته عن الفنون ومن أجلها[7]، أعنى الدلالة وضرب الأمثلة والتعبير، وأكملها بصيغتين أخريين هما اختيار الإشارة وإعادة الأداء، وأقترح أنهما ترتبطان بشكل خاص بتفسير الطقوس. وسوف أعقد، عموما، مقارنات بين الطقوس والفنون فى سعى لتوضيح المميز فى إشارة الطقوس.

---

(7) Nelson Goodman, Language of Art (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1968, 1976).

٣ـ الدلالة وضرب الأمثلة

قد تدل إيماءات الطقوس على أحداث تاريخية أو يعتقد أنها تاريخية، أو تمثلهـا، وقد تصور أحداثا متوقعة أو صدفا مأمولة، وقد تدل على، أو توحى بأنها تـدل عـلى، أشخاص أو آلهة أو أشياء. وقد تؤدى هذا الدور من خلال حركات جسدية، بأسلوب التمثيل الصامت، لكن لـيس بالـضرورة. وقـد توظـف أيـضا الـصوت فى أغنيـة أو حديث. ويشمل مجال إيماءات الطقـوس مجـال الإيـماءات اللفظيـة- تـلاوة الـصيغ، الدعاء، الصلوات، التعاويذ، إلخ. وهكذا، يعتبر أيضا أى دور دلالى يمكن أن تنجزه وسيلةٌ لفظيةٌ ضمنَ ذخيرة إشارة الطقوس. قد تعمل المواضيع المستخدمة فى الطقوس بشكل رمزى أيضا وبشكل خاص قد تمثل أو تدل بمجموعة كبيرة من الطرق.

لا تدل كل إيـماءات الطقـوس، لكـن لكـل إيـماءة منهـا عـادة مواصـفات أو وصفات راسخة ينبغى أن تلبيها. وقد تُعرَض لفظيا وتدوَّن كتابة، أو تنقل شـفهيا، أو قد تُفهَم فى سياق- لكن هناك طريقة صائبة أو خاطئة لتنفيذها، طريقة واضحة عادة. إن كل أداء ناجح مثال للطقوس المطروحة، أى يعرض حرفيا مثالا لها. ولا يعنى هذا فقط أنه يلبى المواصفات المناسبة لهذه الطقوس، لكنه يكوِّن عينة منها، وبالتـالى يـشير إليها. وبهذه الطريقة، يستسلم لاستخدام إضافى بوصـفه إيـضاحا فى عمليـة تـدريس الطقوس للطلبة.

٤ـ الطقوس والتدوين

هل مواصفات الطقوس مدونة بالكامل، بـالمعنى الـذى يـستخدمه جودمـان للمصطلح؟ لا أستطيع أن أنـاقش هنـا المتطلبـات التقنيـة للتـدوين[8]. لكـن الهـدف الرئيسى للأهداف الحالية يستوعب بـالتركيز عـلى النوتـة الموسـيقية بوصـفها نظامـا للتدوين وملاحظة فكرة جودمان عن الوظيفة الأساسية للنوتة باعتبارهـا "التحديـد

(8) *Ibid., Chap. 4.*

الرسمى لعمل من أداء إلى أداء.[9]" وكما يشرح "لا ينبغى فقط لنوتة أن تُحـدَّد بـشكل فريد فئة الأداء الذى ينتمى لعمل، لكن... ينبغى أن تُحدَّد النوتة بشكل فريد، وتقـدم أداء ونظام التدوين.[10]" ويكون السؤال إن كانت الطقوس مدونة أو يمكن أن تدوَّن.

ومن البديهى أنه يمكن تدوين أى شىء. حتى الرسم، وهو فن، بمـصطلحات جودمان، خطِّى (أى معرض للتزوير)[11]، يمكن أن يزوَّد، كما يشير جودمـان، بنظـام للتدوين "ينسب عددا لكـل لوحـة طبقـا لـزمن إنتاجهـا ومكانـه.[12]" والهـدف مـن التدوين تحرير تعريف الأعمال من الإشارة إلى تاريخ إنتاجها. وهذا ما يفشل فى تحقيقه نظام التدوين الذى ذكر للتو. ومن ناحية أخرى كان يمكن لنظام مختلف أنجز مثل هـذا التحرير فى حالة اللوحات أن ينتهك الممارسة السابقة بتعريـف عمـل بالـصورة المفـردة وحدها. ولهذا يستنتج جودمان أنه، بالنسبة للرسـم، لا يمكـن ابتكـار نظـام تـدوين لا يكون غير بديهى، أى يكون متوائما مع الممارسة السابقة ومستقلا عن تاريخ الإنتاج[13].

ومع ذلك، تبدو حالة الطقوس مختلفة تماما؛ لا تحـدد الممارسـة الـسابقة طقـسا بأداء مفرد وحده، لكنها تحدده بالأحرى بمجموعة من الأداء. وهكـذا يـبدو ابتكـار نظام للتدوين غير بديهى، أى لا يعتمد على تاريخ الإنتاج ويعكس التصنيف الـسابق، يبدو ممكنا نظريا، رغم إنه بالتأكيد ليس مهمـة روتينيـة. إن الحـافز للتـدوين فى حالـة الطقوس يبدو مماثلا لذلك الذى اقترحه جودمان بالنسبة لبعض الفنون:

---

(9) Ibid., p. 128.

(10)Ibid., pp. 129-30.

(١١) خطى ***autographic***: يقسم جودمان الفنون طبقا لإمكانية تزويرها إلى فنون خطية لا يمكـن تزويرها مثل الشعر والموسيقى وفنون غير خطية ***allographic*** معرضـة للتزويـر مثـل الرسـم ونحت التماثيل (المترجم).

(12) Ibid., p. 194.

(13) Ibid., p. 198.

حيث تكون الأعمال مؤقتة، كما فى الغناء أو القص، أو تتطلب أشخاصا كثيرين لإنتاجها، كما فى العمارة أو الموسيقى السيمفونية، يمكن ابتكار تـدوين يتجـاوز قيـود الزمن والفـرد... يحـدد الـرقص، مثـل الـدراما والموسـيقى الـسيمفونية وموسـيقى الكورال، بنظامى التدوين بينما لا يحدد الرسم بأى منهما(14)».

ويبدو أن الطقوس تحدد بنظام على الأقل، وكثيرا ما تحدد أيضا بالنظامين.

لنتذكر، بالإضافة إلى ذلك، أن الأجزاء الحاسمة فى طقوس كثيرة جـدا تتـألف من صيغ لفظية، وهى بالتأكيد قابلة للتدوين طبقا للقواعد التقليدية للنطق، القواعـد المستخدمة فى كتابة الأبجديـة. وبـشكل مماثـل، يمكـن تـدوين المكونـات الموسـيقية للطقوس، بطريقة غير بديهية، بوسيلة أو أخرى، تقليدية أو حديثة. وكما هو الحال مع حركة الجسد، يفترض أنه يمكن أيضا تطبيق طرق تدوين الرقص فى حالة الطقـوس. على أية حال، لا يوجد حاجز نظرى يعوق التدوين بالنسبة لأى بعد من هـذه الأبعـاد المتعلقة بالطقوس. هل يُحكم، إذا، عـلى الطقـوس بأنهـا غـير خطيـة بـشكل متـسق؟ يتطلب السؤال النظر إلى الاختلافات بين الفن والطقوس، وهو ما نتحول إليه الآن.

٥ـ التدوين والعدد

ينبغى طرح اختلافين، يتعلقان بالتدوين، بين الفن والطقوس. يتعلق أحـدهما بعدد المواد التى ينبغى تعريفها؛ ويتعلق الثانى بالشروط المفروضة على المؤدين. نتناول أولا مسألة العدد. نتذكر أن الدافع إلى التدوين فى الفنون، طبقا لـرأى جودمـان، هـو الحاجة إلى تعريف العمل من أداء إلى أداء. ومع ذلك، ثمة حقيقة إضافية عن الفنـون وهى التيار المستمر من الأعمال الجديدة التى ينبغى الاعتراف بها، عدد لا يحـصى مـن أعمال ينبغى تدوينها للتعريف بها. لا يوجد، مثلا، حد لعدد الأعـمال الموسـيقية التـى

---

(14) Ibid., pp. 121-2.

ينبغى تدوينها بطريقة تتفق مع الممارسة الموسيقية السابقة. ويستوعب نظام التدوين القياسى فى الموسيقى عددًا لا نهائيا من الأعمال.

وتختلف الطقوس فيما يتعلق بذلك اختلافا تاما، على الأقل فى أى نظام دينى أو ثقافى معين. لأن الطقوس التى ينبغى تعريفها، فى أى من هذه النظم، تشكل عددا محدودا، صغيرا عادة، يمكن معالجته. ويبدو أن مشكلة التدوين ليست تقريبا بالحدة التى تمثلها فى حالة الفنون. لا ينبغى ابتكار نظام "عام"، أى نظام بإمكانية لا نهائية، نظام قد يتخيل لغة مقيدة تستخدم لكل طقس وصفا مناسبا، وتلبى مجموعة الأوصاف كلها متطلبات التدوين[15]. ومع قائمة بكل أوصاف الطقوس المنسقة أمامنا، نطبق النظام بتصفح القائمة كلها قبل اتخاذ أى قرار. ويبدو لى أن هذا النظام يقرب النظام "العام" للتدوين الموسيقى المعيارى أكثر مما يقرب عملية التعريف الرسمى التى يقدمها معتنقو الطقوس. وتختلف المسألة تماما بالطبع إذا لم نفكر فى المعتنقين وفكرنا فى الأنثروبولوجيين، الذى يهتمون بتعريف الطقوس عبر الثقافات بأسلوب يحتمل أن يكون عاما. ولا يسعى هذا الاهتمام إلى نظام تدوين بإمكانية لا نهائية، مثل نظام التدوين الموسيقى المعيارى.

٦ـ الشروط المفروضة على المؤدى

لننظر الآن إلى الاختلاف الثانى بين الفن والطقوس، وهو يتعلق بالشروط المفروضة على المؤدِّى. نتذكر أن الفن غير الخطى، عند جودمان، يعتمد على التمييز بين السمات التكوينية والطارئة لعمل، بشكل مستقل عن تاريخ الإنتاج، تسجل السمات

(١٥) يمكن تلبية المتطلبات التركيبية *syntactic* بوضوح. لكن حتى المتطلبات السيمنطيقية الحاسمة يمكن تلبيتها. أى (١) فئة الأداء ردا على وصف لطقس معين يمكن ألا يشترك فيه أعضاء مشتركون مع الفئة التى ترتبط بأى وصف آخر، (٢) تحديد، أى أداء لا يلبى الوصفين كليهما، لا يلبى أحدهما قد يكون ممكنا نظريا.

التكوينية بالتدوين. إن توفر مثل هذا التدوين هو ما يجعل تزييف عملٍ فارغا. ولأن التزييف خداع فيما يتعلق بظروف الإنتاج، وهذا الخداع عاجز عن تعديل أداء ينتمي لعمل معين، يمكن إقراره بالإشارة إلى هذا التدوين فقط. لكن تزييف أداء يبقى ممكنا بالنسبة للعمل غير الخطى حيث يبقى الخداع ممكنا فيما يتعلق بما إن كان لأداء معين خصائص تاريخية- أى إن كان أداء رئيسيا أم لا- تميزه عما إذا كان عينة من العمل.

تفرض الطقوس عادة شروطا تكوينية على مؤديها وعلى أدائهم أيضا. يتطلب الأمر أن يكون المؤدون أشخاصا موصوفين، أو مكوَّنين كما ينبغى، أو مصطفين، أو مكرسين، أو معينين، أى أن يلبوا المواصفات الرسمية. إن أداء الطقوس بشكل زائف يوحى بتلبية تلك الشروط لا يمثل فقط تزييفا لأداء معين بل للطقوس نفسها. بينما يمثل أداء أوركسترا مطابق بالضبط لتدوين سيمفونية معينة شاهدا على العمل السيمفونى بصرف النظر عن العازفين، لن يكون، عادة، أداء طقوس بشكل يمتثل تماما للمواصفات المحددة شاهدا على هذه الطقوس إذا لم يلبِّ المؤدون أنفسهم شروطا إضافية. قد تميز هذه القيود، على سبيل المثال، المؤدين الشرعيين فيما يتعلق بسلسلة من تحولات السلطة تؤدى إلى العودة إلى أصول معينة، وهكذا تعلق أصالة الطقوس على تاريخ الإنتاج وتجعله خطيا نتيجة لذلك.

يقدم جريث ماتيوس[16]، مؤكدا على هذه القضية، القداس المسيحى مثالا، متطلبا أن يكون القائم بالقداس كاهنا رسَّمه أسقفٌ ممثلا للتتابع الرسولى- أى أسقفا رسمه أسقف، رسمه أسقف... رسمه أحد الرسل. وتكوِّن سمةُ تاريخ الإنتاج الطقوسَ هنا. وهكذا يكون الخداع بشأن امتلاك هذه السمة بأداء معين يكون كافيا

---

(١٦) جريث ماتيوس *Gareth Matthews* (١٩٢٩-٢٠١١): فيلسوف أمريكى، ولد فى الأرجنتين (المترجم).

من ناحية أخرى لتزييف الطقوس نفسها- وينبغى، طبقا لذلك، الحكم عليها بشكل خطى وليس بشكل غير خطى(١٧).

واضعين فى الاعتبار استحالة تزييف عمل باعتباره معيارا لخاصيته غير الخطية، هل نُدفَع إلى استنتاج أن الطقوس، عموما، ليست غير خطية- على الأقل فى كل حالة تفرض فيها شروط تكوينية على المؤدين؟ ونظرا لذلك تتطلب منا كل حالة أن نسأل "من أدّى الطقوس؟" ألا نلجأ بالضرورة إلى تاريخ الإنتاج، لنعترف بأن الطقوس خطية؟ أظن أن الاستنتاج العام لا يتبع ذلك. لأن السؤال "من أدى الطقس؟" يمكن أن يُفسَّر بأكثر من طريقة.

يكتب جودمان:

حيث يكون هناك اختبار حاسم نظريا لتحديد أن موضوعا يتمتع بكل الخصائص التكوينية للعمل المطروح دون تحديد كيفية إنتاج الموضوع ومن أنتجه، لا يكون هناك تاريخ ضرورى للإنتاج ومن ثم لا يكون هناك تزييف لعمل معين(١٨).

لكن تعبير "من أنتج الموضوع" يغطى نوعين من الحالات- نوعا حيث لا يوجد تمييزٌ مستقلٌ عن تاريخ الإنتاج، بين الخصائص التكوينية والطارئة للمنتجين أنفسهم، والآخر، حيث يوجد هذا التمييز. يهتم جودمان بالحالة الأولى وحدها، ويوضحها على النحو التالى "الطريقة الوحيدة للتأكد من أن لوكرتيا(١٩) التى أمامنا أصلية هى بالتالى إثبات الحقيقة التاريخية بأنها الموضوع الحقيقى الذى صنعه

---

(17) Gareth Matthews, "Comments on Israel Scheffler," Synthese, 46 (March 1981), 439-44.

(18) Goodman, Languages of Art, p. 122.

(١٩) لوكرتيا *Lucretia*، لوحة رسمها رمبرانت سنة ١٦٦٤، تصور لوكريتا، وهى امرأة، فى الأساطير الرومانية، انتحرت بعد اغتصابها (المترجم).

رمبرانت[20]. " رمبرانت الخاصية الإنتاجية الحاسمة هنا، ولا تُحَلِّل أكثر إلى سمات تكوينية يمكن أن يشارك فيها أشخاص غير رمبرانت. وهكذا يكوِّن الخداع بوصفه خاصية للوحة معينة تزييفا للعمل، والسؤال "من رسم اللوحة؟" يسأل "رمبرانت أم شخص آخر؟"

لكن حالة الطقوس تختلف أحيانا على الأقل. إن القيود المفروضة على مؤدِّى الطقوس قد تشمل شروطا تتجاوز الأداء الذى يشكل بؤرة الطقوس. لكن ما قد تتطلبه هذه القيود من المؤدين أداء سابقا أو إضافيا قابلا للتدوين بشكل مستقل عن تاريخ الإنتاج. قد تتطلب، مثلا، قيام المؤدين بتطهير تمهيدى بطرق محددة، أو خضوعهم لفترة سابقة أو متزامنة من الصمت أو الصيام، أو القيام بمجموعة من المجموعات الكبيرة غير المحددة من الإجراءات الإضافية الأخرى. وهكذا يمكن تعريف الأداء الناجح للطقوس ككل بتدوين لا يشير فقط إلى السمات التكوينية للأداء المركزى، لكنه يشير أيضا إلى السمات التكوينية للمؤدين- أى إلى إنجازهم بشكل صحيح للمتطلبات التمهيدية أو الإضافية. "من أدى الطقوس؟" لا يعنى هنا "زيد أم عمرو؟" لكنه يعنى "أشخاص لبوا مجموعة المواصفات كلها أم لا؟" وإذا تمت تلبية التدوين ككل، لن يشكل خداعٌ يتعلق بالظروف الأخرى للإنتاج أو هوية المنتجين تزييفا للطقوس بوصفه متميزا عن الأداء الخاص.

بالطبع، كما قد تؤدى الحركة الرابعة من سيمفونية برامز[21]، وهى نفسها غير خطية، بشكل زائف يزعم أنها سُبِقتْ بأداء الحركات الثلاث السابقة، قد يؤدى الجزء المركزى من الطقوس، وهو نفسه غير خطى، بشكل زائف يزعم أنه سُبِق بأداء إجراءاته التمهيدية التكوينية. لكن يجب تمييز هذا التزييف للأداء الخاص عن تزييف

---

(20) Ibid., p. 116.

(٢١) برامز **Brahms** (١٨٣٣-١٨٩٧): موسيقار ألمانى (المترجم).

السيمفونية أو الطقوس نفسها. إن هوية الطقس، مثل هوية الجزء المركزى وحده، يحددها تماما (بالضبط كما هو الحال بالنسبة للسيمفونية والحركة الرابعة وحدها) الاتساقُ مع التدوين المناسب، بشكل مستقل عن تاريخ الإنتاج. وهكذا يتبين أن الطقوس من النوع الذى تناولناه للتو، متضمنة الشروط التكوينية المفروضة على مؤديها، غير خطية رغم كل شيء.

وقد يثار السؤال عن نية المؤدين بوصفها تهديدا مستقلا للخاصية غير الخطية للطقوس. ولأن بعض الطقوس، كما قد يُقترَح، لا تتطلب فقط أسلوب أداء بل تتطلب أيضا نية خاصة من جانب المؤدين، يعوِّق التدوين لإن تقييم النية بالغ الصعوبة. وعلى أية حال لا تتطلب الطقوسُ نيةً بانتظام. بالإضافة إلى ذلك، حتى حيث يعتقد أن طقسا معينا يتطلب نية، ينبغى أن نسأل عن قوة المطلب: هل انتهاكه يبطل الطقوس أم يقلل فقط من قيمتها، ويجعلها، بتعبير أوستين[22]، مجوفة[23]؟ أخيرا، نفترض أن طقسا معينا يتطلب نية لتعريفه وليس فقط لصلاحيته. لا توجد هنا عقبة نظرية أمام التدوين. لأن التدوين فى ذاته لا يفترض ضمنيا سهولة التطبيق؛ ومن ثم لا تعوقه الصعوبة. إذا كان من الممكن نظريا على الأقل أن نحدد إنجاز نية مناسبة، قد يجسد نظام التدوين سمات النية مع السمات التكوينية الأخرى.

٧ـ الطقوس والتعبير

قد لا تمثل الطقوس سماتٍ معينة حرفيا فقط، بل تمثلها استعاريا أيضا. بهذه الطريقة تدخل مجال التعبير، بالمعنى الذى توضحه نظرية جودمان. إن السمة التى يعبر عنها رمز يمثلها استعاريا، أى يمتلكها استعاريا كما يشير إليها أيضا (رغم إن العكس

---

(٢٢) أوستين *Austin* (١٩١١-١٩٦٠): فيلسوف بريطانى، اهتم بفلسفة اللغة (المترجم).

(23) J. L. Austin, How to Do Things with Words (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1962), p. 16.

لا يصح). بالنسبة لهذه النظرية، قد تعبر الطقوس (أو أداؤها النموذجى) طبقا لـذلك عن مجال واسع من الخصائص، وتشير إليها أيضا. وهكذا، قد تعبر الطقـوس، مـثلا، عن البهجة أو الأسى أو التواضع أو الحنين أو الندم أو الانتصار أو الحزن أو الثقـة أو الثبات أو الانتشاء أو التسامى أو التضرع أو العرفان بالجميل.

وينبغى هنا تذكر تضاعف الخاصية الرمزية للطقوس. لا يتعلق التعبير بما يـدل عليه الرمز أو يصفه، لكن بما يدل على الرمز أو يصفه. الإشارة التعبيرية التـى يقـدمها الرمز إشارة ضرب الأمثلة، لا الدلالة. وبصرف النظر عما قد تصوره طقوس معينـة، فإنه قد يمثل فى الوقت ذاته، حرفيا أو استعاريا، أشـياء مختلفـة تمامـا. ممـثلا صراحـة أحداث قصة مقدسة، وقد يعبر فى الوقت ذاته، بدل أن يمثل، عن تبعية أو انتصار، أو كفارة، أو عطش للإصلاح.

ترى هذه النظرية عن التعبير أن التعبير عن سمة برمز لا ينبغى أن يعتبر ممـاثلا لامتلاك مستخدم أو مشاهد لها. يكتب جودمان: "إن الخصائص التى يعبر عنها رمـز هى خاصيته. إن كون الممثل مكتئبا، أو الفنان سعيدا، أو المـشاهد كئيبـا أو متلهفـا أو مبتهجا، أو الموضوع فاقد الحيوية، لا يحدد إن كان الوجـه، أو الـصورة، حزينـا أم لا. يعبر الوجه المبتهج للمنافق عن الهم، وقد تعبر عن الإثارة صورة باردة رسـمها رسـام لصخور[24]". "بالطريقة نفسها، يجب التمييز بين المشاعر أو الأفكار أو الحالات الذهنية الأخرى لمؤدى الطقوس أو مشاهديها والسمات التى تعبر عنها الطقوس نفسها- على الأقل فى ظل التفسير الحالى للتعبير.

لكن يبدو أن الطقوس تمثل بعـدا يختلـف اختلافـا جـذريا. لأن الطقـوس، فى السياقات الدينية مميزة عن السياقات السحرية، وتسعى عادة إلى اختراق القلب. مؤدو

---

(24) Goodman, Languages of Art, pp. 85-6.

الطقوس ليسوا ممثلين. ورغم إن الممثلين ومؤدى الطقوس الدينية قد يحققون أداءهم الخاص بشكل لا تشوبه شائبة بينما أفكارهم أو مشاعرهم بعيدة عن السمات التى يعبرون عنها، ثمة قضية رئيسية فى الطقوس لا توجد فى الدراما، وهى التأثير على الأفكار والمشاعر، جزئيا من خلال التعرض لهذه السمات. وعلى عكس الأداء الدرامى، للطقوس الدينية عادة نمط متميز من التكرار؛ يجب أن تتكرر مع فصول السنة أو مع وحدات زمنية أخرى، أو مع مراحل مهمة فى الحياة. ويسعى هذا التكرار المنتظم لتشكيل أحاسيس المعتنقين، إلى حد كبير باتصال متكرر بالسمات الممثَّلة والمعبَّر عنها.

وصحيح أنه ليست كل سمة يتم التعبير عنها، حتى نظريا، ينبغى أن يكون هناك ما يوازيها فى المشارك، فى الطقوس كما فى الفن: مثلا، قد يؤمل من طقوس تعبر عن العظمة أن تحث على الإيمان أو الثقة. وحتى حيث نأمل حقا فى السمات المتوازية، لا يعتمد التنفيذ الناجح لطقس فى حالة معينة على تلبية هذا الأمل؛ وحين تتنافر الحالة الذهنية للمشارك مع التيمة المعبر عنها فى الطقس تقلل من منزلته لكنها، عموما، لا تنم على أن الطقس لم يحدث. ويبقى أن هناك، فى حالة الطقوس، رابطا معينا بين الخصائص المعبَّر عنها وذكاء المشاركين وحساسيتهم؛ إن إدراك السمات المعبَّر عنها، معززا بالأداء المتكرر، وسط رئيسى لهذا الرابط. بينما فى الرسم أو الدراما، قد تعبر القوة المبهجة للمنافق، كما يقول جودمان، عن الهم، ويكون النفاق غير ذى صلة، من العبث أن نفترض أن النفاق غير ذى صلة بالنسبة لأداء طقس دينى معبر، مثلا، عن الندم أو التوبة. بينما يكون النفاق فى الحالتين مستقلا عما يعبر عنه الأداء، يهدف بالفعل النمط الكامل المرتبط بالأداء، فى حالة الطقوس المتصلة بالفهم فقط، إلى تقليل النفاق فى المشاركين أنفسهم[٢٥].

---

(٢٥) للاطلاع على دراسة حديثة عن العلاقة بين الطقوس والشعور، انظر

٨ مشكلة تماهى المحاكاة

تطرح طقوس المحاكاة مشكلة صعبة تتعلق بالتفسير فى تلك الحالات التى يبدو فيها أن المحاكاة تمر إلى التماهى. ويقودنا تناول هذه المشكلة إلى دراسة صيغة رمزية أخرى تتجاوز تلك الصيغ التى ميزناها بالفعل. أقدمُ المشكلة فى سياق مثال من الشرق الأدنى القديم.

يصف ثوركيلد ياكبسون[٢٦] مهرجان طائفة دينية فى نهاية الألفية الثالثة فى مدينة إسين[٢٧]، وكانت حينذاك مقر حكم جنوب بلاد الرافدين. كان يحتفل سنويا بزواج الربة إنانا **Inanna** من الرب دوموزى ***Dumuzi***، فى طقس لا يقوم به فقط كاهنة والملك الإنسان بهذه الأدوار الخاصة لكنهما كان يتماهيان مع إنانا ودوموزى. يتساءل ياكبسون: "لماذا ينبغى لحاكم إنسان و... كاهنة أن يتجاوزا حالتهما الإنسانية، ويتقمصا هويتى الربين دوموزى وإنانا، وينفذا زواجهما؟" فى الإجابة على هذا السؤال يلجأ إلى ما يصفه بأنه

عقيدة منطق شعرى أسطورى يندمج فيها التشابه والهوية؛ "إنه يشبه" تعنى "أنه يكون". ومن ثم، بالتشابه، بتمثيل دور رب، مثل قوة فى الطبيعة، يمكن للرجل فى طائفة دينية أن يندمج مع هوية هذه القوى، مع هوية الأرباب، ومن خلال أفعاله، وهو متماهٍ بهذا الشكل، يجعل القوى المتورطة تعمل كما كان يمكن أن يجعلها تتصرف.

= *Gareth Matthews, "Ritual and the Religious Feelings", in Amelie O. Rorty, ed., Explaining Emotions (Berkeley: University of California Press, 1980), pp. 339-53.*

(٢٦) ثوركيلد ياكبسون *Thorkild Jacobsen* (١٩٠٤-١٩٩٣): مؤرخ دنمركى (المترجم).

(٢٧) إسين *Isin*: مدينة سومرية قديمة، تبعد ٢٠ ميلا عن نيبور مكان إيشان بحريات الحديثة فى محافظة القادسية فى العراق (المترجم).

بالتماهى يكون دوموزى الملك دوموزى؛ وبشكل مماثل تكون الكاهنة إنانا- وتنص نصوصنا على هذا بوضوح.

تتكرر ظاهرة التماهى أيضا، طبقا لرأى ياكبسون، فى طقوس كبرى مختلفة(٢٨).

التفسير الذى يفترضه ياكبسون ليس مقنعا، فى أنه يفترض مقدما المحاكاة ليعتمد على التماثل. لكن بينما التقليد قد يمثل حقا بعض الحركات المتضمنة فى النشاط الممثل، لا يستتبع ذلك أن ما يفعله التقليد مماثل لما يمثله. ولا يستتبع ذلك أن لقطة "٣ x ٥" من ممر الجراند كانيون(٢٩) تمثل عدة مستويات له، تكون مماثلة للجراند كانيون. ماذا يمكن أن يُقصَد، على أية حال، بالقول، كما يقول ياكبسون، بأن الإنسان كان مثل قوة فى الطبيعة؟ يجب التمييز عموما بين التمثيل أو الدلالة والتماثل، وللتمييز أهمية خاصة بالنسبة للمحاكاة، حيث يمكن أيضا أن يمثل الفعل المحاكَى بعض سمات الشيء المشار إليه.

وإذا كان اللجوء إلى التماثل يعنى الاستسلام فى تفسير تماهى المحاكاة، كيف يمكن، بدلا من ذلك، فهم هذه الظاهرة؟ لنبدأ من حقيقة أن المحاكاة تعتبر رمزا ممثلا أو دالا. يبدأ الانتقال إلى التفسير بهذه الحقيقة وينتهى باعتبار المحاكاة نفسها ما تمثله أو ما تدل عليه.

ترك بعض المنظرين المسألة بهذا الشكل، رافعين مكانة الانتقال نفسه إلى مبدأ للتفسير خال من كل إشارة إلى التماثل. ويصبح المبدأ الجديد "التحام الرمز والشيء

---

(28) Thorkild Jacobsen, chap. 5, "Mesopotamia", in H. Frankfort, H. A. Frankfort, John A. Wilson, and Thorkild Jacobsen, Before Philosophy (Baltimore: Penguin Books, 1946), pp. 214-15.

(٢٩) جراند كانيون ***Grand Canyon***: ممر ضيق من نهر كولورادو، جنوب شرق ولاية أريزونا (المترجم).

الذى يمثله"، بصياغة فرانكفورت وفرانكفورت[30]، اللذين يقدمان مثال "معالجة اسم شخص بوصفه جزءا جوهريا منه- كما لو كان، بطريقة ما، مماثلا له.[31] "لكن هذا البديل غير واف أيضا. إذا كان المرور من المحاكاة إلى التماهى يحتاج إلى تفسير، فإن الانتقال من الرمز إلى الشىء مربك أكثر. اعترفت نظرية التماثل على الأقل بالاحتياج إلى مفهوم وسيط لتسهيل الانتقال من المحاكِى إلى المحاكَى. وبدلا من ذلك تعمم النظرية الحالية، دون أن تقدم أى مفهوم وسيط، الانتقال الإشكالى إلى انتقال لا يميز المحاكاة فقط بل يميز كل الرموز الدالة. وبالإضافة إلى ذلك، حيث إن الانتقال المعمم يبقى غامضا، تُحفِّز النظرية بقوة لافتراض تشوش جذرى تعيس خاص بعقول القدماء. يقول فرانكفورت وفرانكفورت "بالنسبة لنا يوجد اختلاف جوهرى بين فعل وطقس أو أداء رمزى.[32] "يمكننا، ولسنا قدماء على ما يفترض، أن نعرف الاختلاف بين رمز وما يمثله- بين حصان والكلمة المنطوقة "حصان"، بين صورة أسد والأسد، بين المطر ومجرد وعد بالمطر.

تكمن المشكلة فى الحقيقة فى فهم الانتقال السيكولوجى بين رمز شىء والشىء المرموز له، لكن المطلوب لمثل هذا الفهم فكرة إضافية تتوسط الانتقال. وهذه الفكرة ينبغى، بشكل أفضل، أن تتحرر من اللجوء إلى التماثل، وينبغى ألا تفترض اختلافا جذريا بين عقلية القدماء والمحدثين.

---

(٣٠) فرانكفورت ***H. Frankfurt*** (١٩٢٩ -): أستاذ الفلسفة فى جامعة برنستون، أمريكا.
فرانكفورت ***H. A. Frankfort***: أستاذة فلسفة، شاركت مع فرانكفورت وآخرين فى تأليف كتاب "ما قبل الفلسفة" (المترجم).

(31) H. Frankfurt et al., Before Philosophy, p. 21. See also Ernest Cassirer, Language and Myth (New York: Dover [copyright 1946 by Harper and Brothers]), chap. 4, esp. p. 49.

(32) Ibid., p. 22.

٩- الطقوس واختيار الإشارة

أقترح أن اختيار الإشارة قد يفى بالغرض هنا. إن العادات المتعلقة بالدلالة واختيار الإشارة ترتبط، كما أوحيت، ارتباطا وثيقا بتطور المصطلحات وانتشارها. يشير المصطلح نفسه بشكل دلالى إلى موضوع معين ويختار الإشارة إلى نفسه، كما يشير أيضا إلى التمثيل الموازى للموضوع، ومن ثم يقدم موضع قدم للانتقال الذى نبحث عنه. وفى التعليم الحقيقى للمصطلح نفسه، تكون له وظيفة مزدوجة تتمثل فى الدلالة واختيار الإشارات الموازية أيضا. وارتباك هاتين الوظيفتين الحقيقيتين للكلمة نفسها، سواء مع الأطفال أو الكبار، القدماء أو المحدثين، يبدو أكثر قابلية للفهم من الارتباك المجرد للرمز، باعتباره يدل فقط، مع موضوعه الحقيقى(٣٣).

يقدم هذا الاقتراح ، على أية حال، التفسير التالى لطقوس المحاكاة: إيماءة المحاكاة التى تصور تصرف رب دلالية هذه القدرة، بالإضافة إلى أنها تختار الإشارة إلى تمثيل التصرف ذاته، التى تحتويه. لكن بخلط هذه الاختيار للإشارة بالدلالة، تُعتبَر هذه الإيماءة نفسها تصرف رب، لا مجرد تصوير لمثل هذا التصرف.

ويمكن أيضا تقديم ملاحظات مماثلة عن الآلية التى لا ينظر بها إلى المواضيع المقدسة المستخدمة فى الطقوس باعتبارها رمزية فقط لكن بكلمات لانجر "باعتبارها مانحى الحياة وتجار الموت، ... لم تُعكَس فقط، لكنها أيضا التُمِستْ، ووُثِقَ فيها، وخُشيَتْ، واستُرضِيَتْ بالخدمة والتضحية.(٣٤)" إن الهجوم العنيف الذى تشنه التوراة ضد عبادة الأوثان يجعل من الصعب جدا استيعاب عقلية أولئك الذين كانوا ينسبون قوى الحياة والموت لعصى وحجارة ؛ الهجوم مقصود للسخرية من هذه العقلية. ألا

---

(٣٣) انظر الفصلين الأول والثانى من هذا الكتاب.

(34) Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key (New York: Penguin Books, 1942, 1948), p. 124.

يستطيع "عباد الأوثان" أن يروا أن صورهم المحفورة مجرد أشياء خاملة وعاجزة؟ "أصنامهم فضة وذهب، من عمل الناس. لها أفواه ولا تتكلم؛ لها عيون ولا ترى، إلخ.(٣٥)" وقدم العديد من الدارسين المحدثين تفسيرا أكثر تعاطفا لعبادة الأصنام، كما تسمى. لكنها بالاعتراف فقط بالصيغة الدلالية للإشارة، تقدم أساسا ضئيلا لفهم الظاهرة الأصيلة التى ناقشناها والمتعلقة بالتماهى أو الفاعلية العلية المنسوبة للرموز المقدسة، التى لاحظناها فى الاقتباس السابق من لانجر. حتى الكتاب المقدس يوحى بمثل هذه الفاعلية، لمواضيع مقدسة أخرى إن لم يكن لصور الإله. كما تلاحظ لانجر: "السفينة(٣٦) المقدسة التى تسير أمام أطفال إسرائيل تمنحهم انتصارهم. ويعتقد الفلسطينيون أنها تصيب آسريها بالمرض. تُرَى فعاليتها فى كل انتصار فى المجتمع، وكل إنجاز وكل فتح.(٣٧)" ويتمثل اقتراحى فى أن اختيار الإشارة وظيفة رمزية إضافية تتجاوز الدلالة، ويسعى أيضا إلى جعل هذه الظاهر أكثر قابلية للفهم.

١٠ـ الطقوس التذكارية

تتمحور الكثير من الطقوس الدينية على أحداث معينة فى قصة مقدسة. وأسميها "الطقوس التذكارية." إن الارتباط بين الطقس والأسطورة، بين الاحتفال

---

(٣٥) مزمور ١١٥. عن الهجوم التوراتى على عبادة الأصنام، انظر التفسير الرائع لـيزيكل كوفمان *Yehezkel Kaufmann, The Religion of Israel (Chicago: University of Chicago Press, 1960), pp. 13ff, 19-20, 146, 236-7, 387*. ومن المهم أن كوفمان يكتب: "رفض [الدين الإسرائيلى] تمثيل الرب لأن تلك الصور كانت تعتبر فى الوثنية تجسيدا للآلهة وبالتالى مواضيع للعبادة" (ص ٢٣٧). ومن المهم أيضا، بالنسبة لظاهرة التماهى التى ناقشناها، أن نلاحظ تعليق كوفمان على عالمية النبوة، مشيرا بشكل خاص إلى إشعياء ٢: "تدرك الوثنية باعتبارها نتاج غرور الإنسان... يثق الإنسان فى قدرته ويجعل نفسه آلهة؛ وإعجابا بنفسه يعبد نفسه" (ص ٢٨٧).

(٣٦) السفينة: فى الأصل *ark*، سفينة نوح، والإشارة هنا إلى لعبة أطفال تمثل سفينة نوح (المترجم).

(37) Langer, Philosophy in a New Key, p. 125.

وانظر أيضا، على سبيل المثال، سفر صموئيل الأول، الإصحاح الخامس.

والقصة، وثيق جدا بدرجة تجعل من الصعب غالبا فصل أصولها. سواء، كما يفترض البعض، اشتق الطقس في البداية من الأسطورة أو، كما يعتقد البعض، نشأت الأسطورة في طقس مسألة لا نحتاج إلى إقرارها. الواضح حاليا وجود ارتباطات حميمة بين الطقس والقصة وفي الحالات الكبرى من الطقوس الدينية لا تكون القصص مجرد قصص، لكن يعتقد أنها تحكي أحداثا تاريخية حقيقية وخطيرة.

أميز علاقتين مختلفتين ترتبطان بالطقوس التذكارية، العلاقة بين الحدث التاريخي المعين والفعل الطقسي احتفالا به، والعلاقة بين أحد هذه الأفعال الطقسية والأفعال الطقسية الموازية له، بصرف النظر عن وقت تأديتها أو من يؤدونها. العلاقة الأولى دلالية؛ أي إن الفعل الطقسي يصور الحدث التاريخي أو يمثله[٣٨]. وتربط العلاقة الثانية بين أشكال أداء الطقس نفسه؛ إنها تتصل بالمكافئات الطقسية أو النسخ المتطابقة.

هاتان العلاقتان مختلفتان بوضوح. أن يكون أداءان مكافئين طقسيين لا يتضمن أن هناك حدثا تاريخيا معينا يدلان عليه بالطريقة نفسها. قد يدلان على شيء آخر غير الحدث التاريخي؛ وقد تكون لهما دلالة منعدمة، وقد لا يزعمان بأنهما يدلان على شيء، مفتقرتين حتى للدلالة المنعدمة. وأن يدل فعل طقسي على فعل تاريخي خاص بوضوح لا يتضمن أنهما مكافئان طقسيان، حتى لو كان الأول يمثل سمات معينة للأخير. إن الحدث التاريخي عموما في ذاته ليس طقسا؛ وبالإضافة إلى ذلك، يُدَلُّ عليه عادة أو يُصوَّر لكن لا تقدم له نسخ متطابقة في الطقس، بالضبط كما أن النشاط المحاكَى عموما يصوره المحاكِي ولا يقدم نسخا متطابقة منه أو يضرب أمثلة له.

---

(٣٨) لأسباب تتعلق بالإيجاز لا أعالج حالات الدلالة المنعدمة، أي الحالات التي لم يكن فيها حدث من النوع الذي يزعم أنه يمثل في الفعل الطقسي المطروح. قد تحتاج مثل تلك الحالات إلى معالجة بشكل لا يرتبط بالعلاقات، مثل تضمين رموز حدث تاريخي معين، رموز من النوع الدلالي لكن بدلالة منعدمة.

١١ـ الطقوس وإعادة الأداء

يوحى هذا بتوخى الحذر فى تطبيق مفهوم إعادة الأداء حتى لتفسير الطقوس التذكارية، ناهيك عن الطقوس الأخرى. حتى حيث تكمن النية الصريحة لطقس فى تشجيع اتحاد تعاطفى وروحى مع الممثلين التاريخيين له، لا يتبع ذلك أن الطقس يقدم نسخا متطابقة لأنشطة هؤلاء الممثلين. قد يصور الطقس بطريقة أو أخرى الحدث المعين، المرتبط به فى القصة، ممثلا بعض سماته التكوينية، أو معبرا عن المشاعر المرتبطة بها، وكل ذلك بهدف تشجيع الاتحاد التعاطفى. لكن ينبغى تمييز هذا الاتحاد المستهدف من إعادة الأداء الحرفى أو النَّسْخ المتطابق.

فى عيد الفصح اليهودى يحتفل بالخروج من مصر، يتلى نص الهجاداه[٣٩]، وتقول فقرة منه: "فى كل جيل ينبغى على كل فرد أن يعتبر نفسه كما لو كان خرج شخصيا من مصر."[٤٠] يهدف طقس عيد الفصح كله إلى تعزيز التماهى الروحى مع الإسرائيليين المحررين فى الخروج وتأجيج إحساس حى فى المشاركين بمتعة العتق من العبودية. لكن الوسيلة الرمزية التى يكافح الطقس خلالها ليحقق هدفه لا تؤثر على إعادة أداء حرفى للخروج التاريخى المصوَّر. توصف قصة الخروج، وتُوضَّح، وتؤكَّد- يُصوَّر الخروج باعتباره حدثا أساسيا فى التاريخ. ولا يهدف التماهى التعاطفى الذى يُبحَث عنه إلى أن يضع حدثا معينا فى الماضى بوصفه علامةً زمنية رئيسية فقط، لكن إلى يبعث ذلك الحدث حيا الآن، أى أن يجلب بعض سماته الرئيسية إلى مقدمة زمنية. إنه ليشجع الاستيعاب المعاصر للحرية التى يعلن عنها الهجاداه "لم يعتق أسلافنا وحدهم

---

(٣٩) الهجاداه *Haggadah*: كتاب يحتوى قصة الخروج وطقوس عيد الفصح (المترجم).

(٤٠) هجاداه عيد الفصح *Passover Haggadah*، طبعات متعددة. لتعليق عام، انظر *Theodore H. Gaster, Festivals of the Jewish Year (New York: Sloane, 1952, 1953).*

القدوس، تبارك، لكننا نحن أيضا عتقناه معهم.""" ومع ذلك، لا تعيد الأفعال التى تشكل الطقس الأداء، لكنها تصور العتق التاريخى المحتفل به.

ومن الناحية الأخرى، مفهوم قد تصف إعادة الأداء بشكل ملائم علاقة أداء طقس بنسخه المتطابقة فى الماضى. وكل أداء من هذا النوع يشير بشكل غير مباشر لتلك النسخ المتطابقة فى الماضى، أى يلمح إليها، بينما يدل بشكل مستقل على ما قد يدل عليه ويرمز له بالصيغ الأخرى المتميزة إلى حد بعيد. وبالتكرار المنتظم لطقس معين، يتراكم إحساس، فى كل أداء جديد، بالأداء السابق الذى حدث خلال حياة المشاركين، وعادة بما يتجاوزهم أيضا، إلى زمن أصل الطقس الأقرب إلى الحدث التاريخى المحتفل بذكراه.

أقترح أن لدينا، فى مثل هذا التلميح، صيغة رمزية إضافية. وصيغة الإشارة المتضمنة هنا ليست الدلالة أو ضرب الأمثلة أو التعبير أو اختيار الإشارة. إن علاقة الأداء بنسخة متطابقة علاقة تقع بين أداء تدل عليه وتمثله المواصفات الطقسية نفسها. وهذا الأداء، إذا جاز التعبير، على المستوى الرمزى نفسه. إذا صورنا الدلالة تنحدر من الرمز إلى الموضوع، فإن ضرب الأمثلة والتعبير يصعدان من موضوع مشار إليه إلى رموز (معينة). ويجرى اختيار الإشارة، فى هذه الصورة، جانبيا من رمز إلى رموز

---

(٤١) المصدر السابق. لا تتفق قضيتى فى هذه الفقرة مع موقف جاستر ***Gaster***، الذى يتبنى على ما يبدو الرأى بأن هدف التماهى الشخصى مرتبط بإعادة أداء الحدث التاريخى المحتفل به. يكتب "حين يتلو اليهودى [الهجاداه] فإنه لا يؤدى فعل التذكر بل فعل التماهى الشخصى هنا والآن" (المصدر السابق، ص ٤٢)، ويكتب أيضا "أولئك الحاضرون فى احتفال عيد الفصح يتوقع أن وضعا طارئا يميل إلى الوراء، يرمز إلى وضع الحرية فى المآدب القديمة. فى بعض أجزاء العالم، مع ذلك، كل من يظهر فى قبعة ومعطف، وعلى ظهره حقيبة وفى يده عصا، بهذا الشكل يعيد أداء الخروج من مصر" (ص ٤٠، التأكيد لى).

موازية. وتجرى جانبيا أيضا علاقة النسخ المتطابقة المتضمنة فى إعادة الأداء، من موضوع إلى مواضيع موازية، أى من أداء إلى آخر من النوع نفسه.

وقد يفسر هذا النَّسْخ الإشارى بأنه إشارة تُنقَل خلال سلسلة مؤلفة من روابط رمزية مميزة بالفعل. يرتبط أداء معين بالخاصية الطقسية التى يمثلها. وترتبط بدورها المواصفة المذكورة بأداء آخر (ماض) يمثلها. قد يعتقد أن التلميح بالأداء الأول إلى البقية ينقل خلال سلسلة تمثيل من رابطين[٤٢].

بينما تتوفر نظريا هذه السلاسل، متنوعة الطول والتعقيد، فى كل مكان، تكون فعالة مرجعيا فى حالات معينة فقط، وغير فعالة فى الأخرى- أو على الأقل غير فعالة فى الحالات الأخرى بالدرجة نفسها. وهكذا لا يلعب مفهوم الأداء دورا، أو لا يلعب دورا فعليا، فى الفنون، على الأقل مقارنة بالطقوس الدينية. لا يشير أداء معين لعمل موسيقى إلى أداء العمل نفسه فى الماضى أكثر مما يدل على حدث تاريخى مهم[٤٣]. فى المقابل، أقترح أن أداء طقس يلمح إلى قرينه فى الماضى، بالضبط كما قد يشير إلى حدث يحتفل به. إن الإحساس بأن إعادة الأداء إجراء مهم، بإعادة تجريبه، قوى هنا. تُنشَّط السلسلة المناسبة مرجعيا، وربما تكون عرضا للوعى الدينى الذى ينشط بهذا الشكل.

يقدم هذا التنشيط تجسيدًا لمفهوم التقاليد، وهو مفهوم قوى جدا فى السياقات الدينية. إن التقاليد ليست مجرد سلسلة متكررة من الأفعال؛ إن أية مجموعة من الأفعال غير المتزامنة تشكل سلسلة من نوع ما. لكن حتى حين تقيد إلى حد ما الأنواع

---

(٤٢) لوحظت سلاسل الإشارة فى *Goodman, Languages of Art, p. 92*، ووضحت فى *Goodman, "Routes of Reference," Second Congress of International Association for Semiotic Studies, Vienna, 1979.*

(٤٣) لمناقشة شكل مختلف من الإشارة الموسيقية، انظر *V. A. Howard, "On Musical Quotation," Monist, 58 (1974), 307-18.*

المباحة، لا يصنع التكرار العفوى تقاليد. المطلوب بعض الإحساس مع كل تكرار بأنه تكرار، أى بعض الإحساس بسوابقه. وقد يكون ذلك قابلا للتفسير، طبقا لاقتراحى، بأنه إشارة بكل فعل، عن طريق سلسلة تجرى خلال مواصفات ممثلة بشكل عام، إلى سوابقه المناسبة.

إن رسم الأحداث التاريخية المهمة التى تحدد منشأ زمنيا، والإشارة المصاحبة المعاد أداؤها إلى تقاليد طقس، تؤدى أيضا إلى تشكيل تصور الجماعة. لأن مؤدى النسخ الطقسية السابقة يشكلون مجموعة ممثلين ينسب المؤدون الحاليون أنفسهم إليهم بشدة بهذه الإعادة للأداء، ومن ثم، بشكل غير مباشر، إلى بعضهم البعض بشكل متزامن. ولا تحمل الجماعة، معرفة بهذا الشكل، مثل كل الجماعات، روابط مشتركة فقط بالماضى، لكنها تحمل أيضا توجهات مشتركة فى الحاضر. باختصار، يتم تسهيل تنظيم الزمن، وأيضا الفضاء الذى تحتله الجماعة التاريخية.

وحيث اعتمدت المناقشة السابقة عموما على مثال دينى قديم، أنهيها بمثال علمانى معاصر. متحدثا عن البرلمان يلاحظ كاتب إنجليزى حديث:

هناك كثيرون تأثرت... سخريتهم بالمشاركة فى بعض طقوسه الفخمة، ومعظمها غارق فى الأهمية التاريخية. تساعد مثل هذه الطقوس على توحيد الماضى والمستقبل ونقل الإحساس بالمشاركة فى شكل مشترك من الحياة. إنها تفعل شيئا ما لتخفيف الشعور الذى لا بد أن ينتاب أى كائن عاقل بشأن تفاهة حياته وسرعة زوالها على الأرض. وتفعل الكثير، أيضا، لتطوير الشعور بالأخوة وهى نبع الحياة بالنسبة لأية مؤسسة فعالة(44).

---

(44) *R. S. Peters, Ethics and Education (London: Allen & Unwin, 1966, 1970), pp. 318-19.*

الفصل الحادى عشر

تغير الطقوس(١)

متى يصبح تغيرٌ فى طقسٍ تغيرَ طقس؟ من الواضح أن الإجابة تعتمد على كيفية تمييز الطقس. لكن هذا ليس إلا بداية القصة.

الطقوس كيانات رمزية متعددة لا مفردة(٢). أى إن الطقوس تُعرَّف بالممارسة لا بأداء مفرد، لكن بمجموعات من الأداء تلبى مواصفات معينة. وهى فى هذا تشبه الأعمال الموسيقية والنقوش، وليس الرسم. كيف تصاغ المواصفات الطقسية؟ هناك تنوع بالطبع. قد تنقل بالتقاليد الشفهية، أو كتابةً، وقد لا تفهم إلا ضمنيا رغم فهمها جيدا فى سياق. لكنها فى كل حالة تضع شروطا يجب الوفاء بها، محددة الطرق الصحيحة والطرق الخطأ للفعل إذا لم يتحقق الطقس.

١ـ الطقوس الخطية وغير الخطية

نظريا، قد تكون الطقوس خطية أو غير خطية، بمصطلحات نيلسون جودمان، اعتمادا على ما إن كانت هوية طقوس الأداء المرتبط بها يعتمد على تاريخ إنتاجها(٣). بالضبط مثلما تكون النقوش خطية لأن هوية عمل المطبوعات المرتبطة بها تتكون من مصدرها الرئيسى فى لوح مشترك، تكون الطقوس خطية حين تعتمد الهوية الطقسية

---

(1)"Ritual Change" appeared in Revue Internationale de Philosphie, 46, no. 185 (1993), 151-60.

(٢) عن الفنون المتعددة والمفردة، انظر *Nelson Goodman, Languages of Art, p. 115.*

(٣) عن الفن الخطى مقابل الفن الحرفى، انظر المصدر السابق ص ١١٣ وما يليها.

للأداء المرتبط بها على ارتباط مؤديها بسلسلة مشتركة من التفويض التاريخى"[4].
الطقوس التى لا تكون هوياتها بهذا الشكل، أو بشكل آخر، تعتمد على الخاصية التاريخية للأداء المرتبط بها تكون غير خطية. وفى الحالتين تحدد مواصفات طقس الشروط التى ينبغى الوفاء بها ليوصف بأنه شاهد على الطقس عموما.

٢ـ رسمية الطقوس وصلابتها

أكد كثير من الكتاب على صلابة الطقوس، ثباتها الرسمى الذى لا يلين- ومن هنا تقابلها مع ملاءمة بارعة لوسائل تسعى إلى غرض، فى ظل شروط تنوع السياق. قد يكون وصف إرنست كاسيرر لخدمات الأضاحى بمثابة مثال واحد يمثل أمثلة لا تحصى تقدم القضية نفسها. "الخدمة ثابتة بقواعد موضوعية محددة تماما، سلسلة من الكلمات والأفعال ينبغى ملاحظتها بعناية حتى لا تفشل الأضحية فى تحقيق هدفها.[5]"ومرة أخرى:

من منظور التفكير البدائى يمثل أقل تغيير فى المخطط الراسخ كارثة. ينبغى تكرار كلمات صيغة سحرية، أو رقية أو تعويذة، أو عبارات مفردة لفعل دينى، لأضحية أو صلاة، بنظام واحد لا يتغير. أى تغير يمكن أن يبطل قوة الكلمة السحرية وفاعليتها أو الطقّس الدينى. ومن ثم لا يمكن لدين بدائى أن يترك مساحة حرية لتفكير الفرد. إنه يصف قواعده الثابتة الصلبة التى لا يمكن ينتهكها ليس فقط أى فعل بشرى، بل وأى شعور بشرى أيضًا[6].

---

(٤) عن هذه المسألة، انظر *Gareth Matthews, "Comments on Israel Scheffler," Synthese, 46 (1981), 439-44*، وانظر أيضا الفصل العاشر من هذا الكتاب.

(5) Ernest Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2, Mythical Thought (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1955), p. 221.

(6) Ernest Cassirer, An Essay on Man (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1944), p. 225.

لكن من المهم تمييز مسألة هوية الطقس عن صلابته. الهوية مواصفات محددة للطقس نفسه؛ وتتعلق الصلابة بالموقف المتخذ تجاه الطقس طبقا لتعريفه- التزام مرعب بالمعتقد وأيضا بما يسميه كاسيرر "قوته وفعاليته"، والخاصية "الكارثية" لأى "تغيير فى المخطط الراسخ"- وخاصة الفشل فى أداء الطقس الذى تتطلبه العبادة. ومن المهم بشكل خاص فصل رسمية طقس- ما يسميه كاسيرر "ثباتا رسميا لا يلين"- عن موقف الالتزام الصارم بأدائه. يتكون كونشيرتو البيانو لموتسارت[7] بشكل رسمى مثل أى طقس، لكن الكلام عن صلابته عبثى. يصف التدوين الموسيقى تسلسل النغمات، وهو ما يعتبر مكوّنًا للعمل؛ لكنه لا يصف أيضا أن العمل يعزف مكونا بشكل ما. وبشكل مماثل يصف تعريف الطقس أشكال الأداء التى تعتبر مميزة للطقس؛ ولا يصف أيضا أن الطقس تأدية الطقس.

٢- ميلاد الطقوس وموتها

لاشك أن للطقوس، بتكوينها المحدد، تواريخ. وكثيرا ما تبلورت من أحداث أو ممارسات تفتقر إلى هذه الخاصية المحددة، لم تتشكل مواصفاتها بعد. ودون هذه المواصفات، تكون الممارسة مرنة، وشروط هويتها غير ثابتة؛ ويكون "الطقس نفسه" و"الطقس المختلف" غير واضحين حتى الآن.

حين تتبلور مثل هذه الممارسة المرنة بشكل كاف لتعبر عن مواصفات محددة تتأكد هوية الطقس. لكن هذا التغير ليس تغيرا فى الطقس أو تغير طقس، لأنه لا يوجد طقس بدايةً. إنه يمثل نشأة فئة من الطقوس حيث لا توجد فئة من قبل- أى حيث لا يوجد ميلاد طقس، إذا جاز التعبير. وبالعكس، قد نتحدث عن تحلل فئة من

---

(٧) موتسارت *Mozart* (١٧٥٦-١٧٩١): موسيقى نمساوى، يعد واحدا من أهم الموسيقيين فى التاريخ (المترجم).

الطقوس حين تتفكك مواصفاتها أو تضعف؛ ونتحدث هنا، إذا جاز التعبير، عن موت الطقس. ولا تمثل علمنة الطقوس الدينية غالبا فشلا بسيطا فى الأداء لكنها تشمل ضعفا تدريجيا فى هويات الطقوس، وطمس ما كان حدودا محددة، ليصبح من غير الواضح متى يحدث أداء الطقس. ولا يمكن تمييز هذا التحلل إلا بتصريح يقلل كثيرا من شأنه بوصفه تغيرا فى الطقس؛ وهكذا قد يوصف موت إنسان بأنه تغير فيه. ولا يوجد، فى مفهوم تحلل الطقس، أى إيحاء بإحلال، مثلا، تغير طقس مكان آخر.

٤ـ تردد الشعائر

بجانب ميلاد الطقوس وموتها، أى نشأة فئات الطقوس وتحللها، يمكن بالطبع أيضا أن نتعرف على التغير فى انتشار أداء الطقوس المنسوبة بوضوح إلى تلك الفئات. يزيد ويقل تردد الشعائر بالطبع بشكل مستقل عن توفر مواصفات محددة للطقوس. لكن هذا التغير فى التردد ليس تغيرا فى الطقس، أو تغير الطقس، أكثر مما يمثل التغير فى تردد أداء كونشيرتو تنقيحا للكونشيرتو. مفترضين الآن أننا نضع جانبا عمليات نشأة فئات الطقوس وتحللها، وأيضا التغيرات فى تردد شعائر الطقوس، ما الأنواع الأخرى من تغير الطقوس التى يمكن تصورها؟

٥ـ التغير فى صيغة الأداء

بدايةً قد يكون هناك تغير فى صيغة أداء طقس لا ينتهك المواصفات الجوهرية للطقس. ويمكن أن تكون الصيغة الجديدة جديدة تماما؛ وبدلا من ذلك يمكن أن تكون قد حدثت أحيانا من قبل لكنها صارت متكررة جدا ومألوفة أو حتى منتشرة. مثل هذا التغير، المتناغم مع المواصفات السائدة، بوضوح ليست تغيرا للطقس، لكنها بالأحرى تغير فى الطقس. لم يتعرض الطقس نفسه، محددا بمواصفاته الثابتة، للتغير، وسيبقى أداء جديد بالأسلوب القديم يوصف بأنه شاهد على هذا الطقس.

٦ـ المواصفات الجديدة للطقوس

بالإضافة إلى ذلك، هناك نمو أو نشر لمجموعة مواصفات جديدة تحل محل القديمة. لدينا هنا بوضوح تغير طقس. لكن ماذا يمكن أن يقصد بإحلال؟ حين يكون لدينا مجموعتان من مواصفات الأداء، يكون لدينا فى الحقيقة فئتان متميزتان من الطقوس- طقسان غير متماثلين. تتجاوز مسألة الإحلال قضية الهوية فقط، وتلجأ لمعيار للاختيار بين طقوس غير متماثلة.

وبهذا الشكل يؤدى دور الطقس أو وظيفته عادة معيارا ويشار إليه عادة بطريقة تسمية الطقس. وهكذا يكون لطقس الزواج وظيفة إتمام علاقة الزواج بين شخصين. استبدلنا طقسا بآخر بوصفه وسيلة لبدء الزواج. وبمجرد حدوث الإحلال، لا يعتبر أداء يلبى المواصفات السابقة شاهدا على طقس الزواج، أى شاهدا على طقس وظيفته بدء الزواج. ولا يمكن لأداء يلبى المواصفات الجديدة أن يعتبر قبل ذلك شاهدا على طقس الزواج.

٧ـ التوصيف بالأداء وبالوظيفة

من المهم أن نلاحظ أن الإشارة إلى طقس بمواصفات محددة تختلف عن الإشارة إلى ذلك الطقس بالدور أو الوظيفة. يمكن فهم تغير طقس، كما رأينا، بإحلاله محل طقس، مميز بشكل محدد بالأداء، طقس، يحدد بهذا الشكل، لإنجاز وظيفة معينة. لكن عملية الإحلال نفسها يمكن وصفها بأنها تغير فى طقس الزواج، أى تغير فى طريقة طقس إتمام إجراء الزواج. بتوصيف الطقوس بالوظيفة وحدها، يحدث تغير فى وسيلة التنفيذ فقط. لكن مع طقس يتحدد بالأداء يحدث إحلال لطقس محل آخر.

يساهم التوصيف بالوظيفة ببعض الالتباس. وبهذا يشير "طقس الزواج" إلى طقس أو آخر من طقوس عديدة غير متماثلة لها الوظيفة نفسها فى أوقات مختلفة. ويحل

السياق عادة هذا الالتباس، لكن الإشارة صراحة لزمن قد تُستدعَى، وقت الضرورة، لتحسم أي شك عالق، مثلا "طقس الزواج فى القرن الرابع."

٨ـ التوصيف بالسلطة

أيضا، يمكن أن يتوقف التوصيف المحدد لطقس على حكم سلطة مناسبة فى وقت معين. أى إن اختلاف الأداء قد يذعن لتوصيف سام وقاطع لقرار رسمى. يقول التوصيف السامى إن الطقس المذكور يجب أن يؤدى فى وقت معين بالضبط كما تطلب السلطة فى ذلك الوقت أن يؤدى.

بافتراض أن التوصيف الثانوى لسلطة بالنسبة لطقس معين فى وقت معين يختلف عن التوصيف الثانوى فى وقت لاحق. هل الأداء فى وقت سابق، الذى يخضع للتوصيف السابق، شاهد على الطقس- والطقس نفسه- بوصفه أداء فى وقت لاحق يخضع للتوصيف اللاحق؟ وبالعكس، هل الأداء فى وقت لاحق، الذى يخضع للتوصيف السابق، أو الأداء فى وقت سابق، الخاضع للتوصيف اللاحق يفشل دائما فى أن يوصف بأنه شاهد على هذا الطقس؟ الإجابة بنعم على هذين السؤالين تعنى أن أى توصيف الثانوى وحده لا يضع شرطا قاطعا للانتماء للطقس المذكور. ليس هناك شرط من الاثنين ضروريا أو كافيا وحده لمثل هذا الانتماء. التوصيف الثانوى وحده هو الذى يجعل كل توصيف رسمى صريح نسبيا بالنسبة للزمن الذى يقدم شرطا ضروريا وكافيا لهوية الطقس. وهنا ليس لدينا، إذًا، تغير طقس، حيث يبقى نفسه قبل الوقت الحاسم المحدد، لكن لدينا تغير فى الطقس.

حيث إنه ليس لدينا تغير طقس، تختلف هذه الحالة عن الحالة التى تناولناها من قبل، التى تسمى فيها الطقوس بالوظيفة وحدها، حيث يكمن الالتباس فى استخدام طقوس غير متماثلة. يسمى "طقس الزواج المدنى" الطقس بالإشارة إلى سلطة

المؤسسة، وينجو بأعجوبة من هذا الالتباس. ومفهوم النسخة المتطابقة للطقس، هنا، من منظور الأداء وحده، أوسع من الاستخدام فى الحالة السابقة، حيث يعبر حدود التغير من توصيف ثانوى للأداء إلى آخر. ثمة نتيجة أخرى وهى أن مفهوم إعادة الأداء، وفيه يشير كل أداء للطقس إلى كل النسخ المتطابقة السابقة[٨]، يمتد بشكل مماثل أى أداء وصفته السلطة المعنية، مهما اختلفت الأوجه الأخرى.

وتجدر هنا ملاحظة أن توصيف الطقس بالإشارة إلى أحكام سلطة مؤسسة يختلف عن الأشكال الأخرى من التوصيف الرمزى. تخيل تعريف سيمفونية وأية فئة من الأداء الموسيقى تنسجم مع أحكام سلطة ما فى أيام هذا الأداء. ويمكن لهذا التعريف، ضمن أشياء أخرى، أن يجعل السيمفونية خطية حيث إن هويتها قد تتوقف على الحقائق التاريخية المتصلة بأحكام السلطة المعنية. وبشكل مماثل، تصير الطقوس المعرفة بالإشارة إلى أحكام رسمية خطية؛ لا تُستخلَص هوياتها من مسألة أصولها التاريخية.

٩ـ التغير السيمنطيقى

تأمل الآن حالة التغير السيمنطيقى لطقس، أى التغير فى إشاراته وليس فى أدائه التكوينى، سواء كان دلاليا أو تمثيليا أو تعبيريا. لنتخيل أن الإيماءات المميزة تبقى دون تغير، لكن ما تشير إليه الآن يختلف عما كانت تذهب إليه من قبل. هل لدينا هنا تغير فى الطقس أم تغير طقس؟ إن القول بأنه تغير طقس يعنى أن نبالغ فى التقدير بعدد كبير من الطقوس، مفترضين طقسا جديدا لكل تغير مرجعى ضئيل. ويبدو أنه يهمل أيضا حقيقة أن كل طقس يحمل تفسيرات مختلفة. من الناحية الأخرى، إن القول بأنه مجرد تغير فى طقس يقودنا إلى الحكم بأن إيماءتين للطقوس فى ثقافتين مختلفتين، يتصادف أنهما متماثلتان زمنيا ومتباعدتان مرجعيا، تشكلان الطقس ذاته.

(٨) عن مفهومى لإعادة الأداء *reenactment*، انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب.

ربما نحتاج، كما قد يُقتَرَح، إلى معرفة الوسيط الثقافى المناسب، أو الجماعة، بشكل صريح. وطبقا لذلك يمكن اعتبار اختلافات مرجعية مرتبطة بالإيماءات نفسها فى نظام ثقافى معين متوائمةً مع هوية الطقس، بينما ترتبط مثل تلك الاختلافات بإيماءات مماثلة فى أنظمة مختلفة يمكن اعتبارها غير متوائمة مع هوية الطقس. وتكمن صعوبة هذا الاقتراح فى اعتماده على مفهوم لنظام ثقافى يفتقر إلى معايير واضحة للتفرد.

١٠ـ التمثيل

يتطلب اقتراح أكثر ترجيحا نسخا متطابقة من الطقوس التى تمثلها، أى تلبى المواصفات نفسها وتشير إليها[9]. إن تماثل الإيماءة وحدها، طبقا لهذا الاقتراح، عاجز عن ضمان تطابق النَّسْخ؛ وتتمثل القضية الحاسمة فيما إن كان تلميح معين يشير إلى مواصفات معينة يفى بها أيضا أم لا. وهذا المعيار أكثر حدة من المعيار الذى يعتمد على مفهوم النظام الثقافى؛ لكنه يبدو فعالا فى استبعاد التزامن المزعج الذى تناولناه. أى إنه من غير المحتمل بشكل ساحق أن تشير الإيماءات المتماثلة بشكل متزامن فى ثقافات مختلفة إلى المواصفات نفسها حتى إذا كانت تفى بها؛ وهكذا، يمكن الحكم بتباعد هوية طقوسها. من الناحية الأخرى، يمكن أن تتباعد مرجعيا بكل الطرق الأخرى النسخُ المتطابقة الحقيقية للطقوس، ممثلة بشكل متزامن المواصفات نفسها.

١١ـ إعادة الأداء والجماعة

يعتمد مجال إعادة الأداء، كما لاحظنا، على تطابق نسخ الطقوس، كل أداء لطقس يعيد أداء كل ما سبق من الأداء الذى يقدم نسخا متطابقة منه. ويعتمد تطابق النسخ بدوره، كما افترض مؤخرا، على التمثيل المتزامن للمواصفات نفسها، بصرف

(٩) عن التمثيل *exemplification*، انظر جودمان، "لغات الفن"، ص ٥٢ وما يليها.

النظر عن التغيرات المرجعية الأخرى. وهكذا قد توفق النسخ المتطابقة للطقوس بين مجموعة واسعة من التباعد المرجعي دون تأثير على إعادة الأداء. والنتيجة أن التغير المرجعي عبر النسخ المتطابقة للطقوس، كما يحدث غالبا فى تاريخ الأديان، يتواءم مع هوية الجماعة الدينية التى تتميز بإعادة مشتركة للأداء. وتؤدى مثل هذه الإعادة للأداء إلى تعريف الجماعة وتقويتها، محافظة على تواصلها رغم التغير الهائل بين إشارات طقوسها.

فى المقابل، حيث لا يكون هناك تمثيل متزامن لمواصفات الطقوس، يفشل تطابق النسخ، ومعه إعادة الأداء أيضا، مهما تشابه أداء الطقوس مع بعضها. وتكون الجماعة هنا منقسمة؛ لا تستطيع إعادة الأداء سد الفجوة. قد يبدو أحيانا أن طقسا ينتقل من جماعة إلى أخرى، لكنه يفشل فى عبور الانقسام بينهما. ولا يبقى الطقس فى نهاية الرحلة كما كان فى بدايتها. وكثيرا ما تستعير الأديان بهذه الطريقة الظواهر من بعضها البعض. لأنه بصرف النظر عن ما قد يكون عليه تشابه إيماءات الطقوس، حين تفشل إعادة الأداء فى عبور الخط، يفهم كل أداء باعتباره يمثل المواصفات فى مجاله ولا يمثل تلك التى تتجاوز مجاله.

١٢ـ الطقوس والموسيقى والتعليم

أكدت على أهمية التمثيل لهوية الطقوس، ومن ثم لإعادة الأداء، ولمفهوم بيئة الطقوس، التى تقويها إعادة الأداء وتعززها. ويقدم هذا التمثيل تقابلا مهمًا بين الطقوس والموسيقى- تقابلا يصح رغم حقيقة أن أداء الطقوس وأداء الموسيقى تحكمه المواصفات ورغم، حتى، قابلية أداء الطقوس للتدوين- تماما حيث تكون الطقوس غير خطية، وجزئيا على الأقل حيث تجعله الشروط المفروضة على مؤدى الطقوس أو التعريف المؤسسى للطقس خطيا[١٠]. بإيجاز، يذعن أداء الموسيقى لتدوينها

(١٠) فيما يتعلق بالطقوس والتدوين، انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب.

لكنه عموما لا يمثل تدوينها. وفى المقابل، لا يذعن أداء الطقوس لمواصفات الطقوس فقط لكنه يمثلها أيضا. لماذا لا يكفى الإذعان وحده بالنسبة للطقوس؟

رأينا بالفعل أهمية التمثيل فى استبعاد التطابقات المزعجة العابرة للثقافة. لكن يمكن اقتراح سبب أعمق: فى الكثير من الطقوس، وربما معظمها، تمثل المواصفات المسيطرة خاصية الجماعة كلها، بينما لا تمثل فى التدوين الموسيقى، بالطريقة نفسها، خاصية الجماعة كلها. أى إن التدوين الموسيقى من الضرورى أن يعرفه المؤدون، لكن ليس من الضرورى أن يعرفه المستمعون. من الصحيح أنه كلما عرف المستمعون التدوين أكثر، كان الفهم أعظم. لكن معرفة التدوين ليست أساسية لفهم الموسيقى، ولا الأداء الموسيقى نفسه يعتبر عموما مناسبة تعليمية، تجعل المستمعين يشرعون فى استيعاب التدوين. بالطبع، تحتاج جماعات الموسيقيين الطموحين إلى اكتساب المعرفة بالمواصفات الموسيقية المناسبة. لكن هؤلاء الدارسين يستعدون لشغل مهن تؤدى لجماهير أكبر لا يصح الأمر نفسه بالنسبة لهم. إن السمات التعليمية لتدريب الدارسين لا تنتقل إلى المواقف الأوسع التى يمارسون فيها براعتهم.

وعلى النقيض من حالة الموسيقى، يحتاج أداء الطقوس عادة إلى تلبية مواصفاتها بوضوح. أى إن المشاركين- السلبيين مثل النشطين- يحتاجون إلى فهم مواصفات الأفعال التى تُنجَز. يحتاج المؤدون النشطون بالطبع فهما أكثر تأكيدا وتفصيلا للمواصفات التى يتحملون مسئولية الوفاء بها؛ وهكذا يحتاج الكهنة إلى أن يكونوا خبراء فى تنفيذ مواصفات الطقوس بطريقة غير ضرورية بالنسبة للعامة. لكن العامة يحتاجون على الأقل معرفة عامة بهذه المواصفات ليفهموا هدف الأداء. وبطريقة لا تشبه تلك التى تتصل بالموسيقى، كل أداء لطقس يعمل أيضا بمثابة شرح، أو فعل تعليمى، بهدف تعليم الجماعة الأسس المنطقية للطقس.

القسم السادس

الرمز والواقع

الفصل الثانى عشر

العلم والعالم[1]

يُعتقد عادة أن العلم يعطينا وصفا حقيقيا للواقع، صورة صحيحة للعالم. لكنه يتكون من فرضيات قابلة للتغيير، مفتوحة دائما على التغير. وإذا كانت هذه الفرضيات إلى حد ما، رغم ذلك، مرتكزة على الواقع، كيف يمكن اعتبار أن العلم يعطينا مدخلا صحيحا للعالَم؟ تحدد استجابة شائعة لهذه المشكلةِ السلطةَ النهائيةَ للعلم فى المُعطَيات، أى فيما يُعطَى بيقين للحواس، تاركة كل ما سواها مفتوحا على تفسير متغير. لكن هذه الاستجابة مشوشة. يمكن أن يُعزَى الخطأ واليقين، مثل الحقيقة والزيف، للأوصاف، وليس، عموما، للأشياء الموصوفة.

١ـ اليقين والاتساق

لا يمكن أن يحمى ما يسمى يقين المعطيات أوصافَه المزعومة من الخطأ؛ لا يمكن، إذًا، للمعطيات أن تقدم سيطرة ثابتة على التصور. وإذا حاولنا تصوير كل معتقداتنا بأنها تقع إلى حد ما تحت سيطرة تقاريرنا عن المعطيات، نستنتج أن تلك التقارير نفسها ليست مقيدة بصرامة بالمعطيات، لأنها نفسها عرضة للخطأ. ولا يجدى نفعًا، إذًا، افتراض أنها تكوِّن أهدافا للاحتكاك المباشر البديهى بين نظم معتقداتنا والواقع- محكَّات ثابتة للحكم على كل معتقداتنا الأخرى، لكنها هى نفسها تتجاوز

(1) *"Science and the World" is drawn from my Science and Subjectivity, 2nd ed. (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1982), Chap. 5.*

النقد. ولا يمكن، باختصار، تشييد تقارير الملاحظة باعتبارها حقائق يقينية معزولة. ينبغى أن تنجو من عملية مستمرة للتكيف مع معتقداتنا الأخرى، عملية فى سياقها قد تُلغَى معتقداتنا نفسُها. ولا تكمن السيطرة التى تمارسها فى عصمة، لا يمكن أن تصل إليها؛ إنها تتكون مستقلة عن المعتقدات الأخرى، مع قدرة على التصادم مع البقية بطريقة تدفع المراجعة المنهجية إلى تهديد للكل.

لكن هل يكفى هذا التصور للاستقلال لنظرية عن السيطرة الموضوعية على المعتقد؟ هل يقدم قيدا كافيا لعشوائية اختيار الفرضيات؟ يقدم الخلاف فى أفضل الأحوال، رغم كل شيء، حافزا لإحياء الاتساق. لكن إذا كان هذا هو الحافز الوحيد الذى أكون ملزما باحترامه، أكون حرا فى أن أختار بإرادتى من بين مجموعات متماسكة بالقدر نفسه من المعتقدات المختلفة إحداها مع الأخرى؛ لا أحتاج إلى تفضيل التعليق الحقيقى المتسق على التشويه المتسق، أو على الحكاية الخرافية المتماسكة. ومواجهًا بخلاف بين تقارير ملاحظتى ونظريتى، يمكن أن أعدل بحرية أو أنبذ الأولى أو الأخيرة أو كليهما، طالما أستبدل بمجموعتى الأولية غير المتسقة من المعتقدات مجموعةً متماسكة. بوضوح، هذا القدر الكبير من الحرية كبير جدا. ويجب الاعتراف بالقيود التى تتجاوز الاتساق.

لكن فى إنكار مبدأ اليقين، ألم نجعل مجرد القيام بذلك مستحيلا؟ إذا أصيبت كل معتقداتنا باحتمال الخطأ، إذا لم يُضمَن بأن يكون أى وصف من أوصافنا حقيقيا، لا يمكن لأحد أن يمدنا برباط بالواقع موثوق به بشكل مطلق. تطفو معتقداتنا متحررة من الحقيقة، وأفضل ما يمكن القيام به التأكد من الاتساق بينها. الورطة شديدة ومزعجة: نبتلع أسطورة اليقين أو نستنتج أننا لا يمكن أن نعرف الحقيقة من الخيال.

تكمن هذه الورطة فى جذر كثير من الجدل بين الفلاسفة ذوى التوجه العلمى. وتثرى مراجعة بعض عناصر الجدل فهمنا للمشكلة. أتناول المناظرة التى دارت فى حلقة فيينا فى ثلاثينيات القرن العشرين المتعلقة بوضع ما يسمى جمل البروتوكول[2] فى العلم موضوعا أساسيا لهذه المراجعة. كان البطلان الرئيسيان فى هذه المناظرة أوتو نيورات وموريس شليك[3]، رفض الأول مبدأ اليقين وأصر على "أن العلم يبقى فى مجال الفرضيات، الفرضيات بدايته ونهايته"[4]، ويصر الأخير على أن العلم "وسيلة نعثر بها على طريقنا بين الحقائق"، وتشكل تصريحاته المؤكدة "نقاطا ثابتة بشكل مطلق للتماس" بين "المعرفة والواقع."[5]

---

(٢) جملة البروتوكول *protocol sentence*: فى الوضعية المنطقية، تصريح يصف الخبرة المباشرة أو الإدراك المباشر، ويعتبر الأساس النهائى للمعرفة (المترجم).

(٣) أوتو نيورات *Neurath* (١٨٨٢-١٩٤٥): فيلسوف نمساوى، اهتم بفلسفة العلم. موريس شليك *Schlick* (١٨٨٢-١٩٣٦): فيلسوف ألمانى، يعتبر الأب المؤسس للوضعية المنطقية وحلقة فيينا (المترجم).

(4) Otto Neurath, "Sociology and Physicalism", tr. Morton Magnus and Ralph Raico. Reprinted with permission of the Free Press from Logical Positivism, by A. J. Ayer, ed., p. 285. Copyright 1959 by the Free Press, a corporation. Originally appeared as "Soziologie in Physikalismus," Erkennis, 2 (1931-2). Page references to this article in the text will be preceded by "SP".

(5) Moritz Schlick, "The Foundation of Knowledge," tr. David Rynin. Reprinted with permission of the Free Press from Logical Positivism, by A. J. Ayer, ed., p. 226. Copyright 1959 by the Free Press, a corporation. Originally appeared as "Uber das Fundament der Erkenntnis," Erkennis, 4 (1934). Page references to Schlick in the text refer to this article.

٢ـ نيورات ضد اليقين

أنتقل أولا إلى نيورات الذى يقترح أن العمليات العلمية تُفهَم بوصفها تنحصر تماما فى عالم التصريحات:

> إن العلم بوصفه نظاما للتصريحات موضع للبحث دائما. تقارن التصريحات بتصريحات، وليس بـ"الخبرات"، أو "العالم"، أو أى شىء آخر... يقارن كل تصريح جديد بمجموع التصريحات السابقة المنسقة من قبل. ومن ثم يعنى القول بصحة تصريح أنه يمكن دمجه فى هذا المجموع. ما لا يمكن دمجه يرفض باعتباره غير صحيح. إن البديل لرفض التصريح الجديد، عموما، هو التصريح المقبول بتردد هائل: يمكن تعديل النظام السابق كله للتصريحات بدرجة يستحيل معها دمج التصريح الجديد. ***(SP, 291)***

وقد وقف نورات بصلابة ضد مفهوم مجموعة بدائية لا يمكن إصلاحها مما يسمى بتصريحات البروتوكول بوصفها أساسا للعلم. يكتب: "ليس هناك سبيل للحديث عن جمل بروتوكول نقى وراسخ بشكل قاطع بوصفها نقطة بداية العلوم.[6]"ويعيدا عن الحشو، تشترك جمل البروتوكول وغير البروتوكول أيضا فى العلم المتسق فى الشكل الفيزيائى[7] نفسه وتخضع للمعالجة نفسه. وتتميز جمل

---

(6) Otto Neurath, "Protocol Sentences," tr. Frederic Schick. Reprinted with permission of the Free Press from Logical Positivism, by A. J. Ayer, ed., p. 201. Copyright 1959 by the Free Press, a corporation. Originally appeared as "Protokollsatze," Erkenntnis, 3 (1932-3). Page references to this article in the text will be preceded by "SP".

(٧) الفيزيائية ***physicalistic***: النزعة الفيزيائية ***physicalism*** موقف فلسفى يرى أن كل ما يوجد ليس أكثر انتشارا من خصائصه الفيزيائية، أى إنه لا يوجد إلا الأشياء الفيزيائية. والمصطلح من ابتكار أوتو نورات فى سلسلة مقالات فى بدايات القرن العشرين (المترجم).

البروتوكول بحقيقة أن "فيها اسما شخصيا يظهر عدة مرات فى ارتباط خاص بالمصطلحات الأخرى. ويمكن أن تقول جملةُ بروتوكول كاملة، مثلا: 'بروتوكول أوتو فى الساعة ١٧:٣: [فى الساعة ١٦:٣ قال أوتو لنفسه: (فى الساعة ١٥:٣ كانت هناك طاولة فى الغرفة يدركها أوتو)]'" (*PS, p. 202*). ومع ذلك، ليست النقطة الرئيسية التى يجب التأكيد عليها أن جمل البروتوكول مميزة لكن بالأحرى أن "كل قانون وكل جملة فيزيائية للعلم المتسق أو لأحد علومه الفرعية خاضعة لـ... التغير. ويصح الشيء نفسه بالنسبة لجمل البروتوكول" (*PS, p. 203*).

ويتمثل حافز التغير فى الرغبة فى استمرار الاتساق، لأننا "نحاول فى العلم المتسق أن نشيد نظاما غير متناقض من جمل البروتوكول وجمل غير البروتوكول (بما فيها القوانين)... قد يقع مصير النَّبْذ حتى على جمل البروتوكول" (*PS, p. 203*).

يجب التخلى عن مفهوم أن جمل البروتوكول بدائية وتتجاوز النقد لأنها خالية من التفسير، لأن "الصيغة السابقة لجملة بروتوكول كاملة توضح أن التفسير، طالما تظهر أسماء شخصية فى البروتوكول، ينبغى أن يكون قد حدث دائما بالفعل" (*PS, p. 205*). بالإضافة إلى ذلك، هناك، فى الأقواس الداخلية، إشارة لا مفر منها إلى "فعل إدراك" شخص ما. (*PS, p. 205*). والخلاصة أنه لا توجد جملة فى العلم تعتبر بدائية أكثر من غيرها:

كلها متساوية فى البدائية. الأسماء الشخصية، والكلمات التى تدل على الإدراك، والكلمات الأخرى التى تتسم بقدر ضئيل من البدائية تظهر فى كل الجمل الحقيقية... وتعنى جميعا أنه لا توجد جمل بروتوكول بدائية أو جمل لا تخضع للتمحيص. (*PS, p. 205*)

وبالإضافة إلى ذلك، حيث إن "كل لغة بهذا الشكل شبه موضوعية"[8] (*PS, p. 205*)، ومن العبث الحديث عن لغات خاصة، أو اعتبار أن لغات البروتوكول متباينةٌ بدايةً، مما يتطلب فى النهاية جلبها معا بأسلوب خاص. وفى المقابل، "تتقارب لغات برتوكول كروزو *Crusoe* الأمس وكروزو اليوم وتتباعد عن بعضها البعض بقدر تقارب لغات بروتوكول كروزو وفرايداى[9] وتباعدها" (*PS, p. 206*).

يمكن أن نتصور آلة فرز تُلقَى فيها جمل البروتوكول. القوانين والجمل الحقيقية الأخرى (بما فيها جمل البروتوكول) تعمل على تعشيق تروس الآلة لفرز جمل البروتوكول التى تلقى فى الآلة ويرن الجرس إذا حدث تناقض. عند هذه النقطة يمكن أن نستبدل بجملة البروتوكول التى أدى إدخالها فى الآلة إلى التناقض جملة بروتوكول أخرى، أو نعيد بناء الآلة كلها. لا أهمية على الإطلاق لمن يعيد بناء الآلة، أو أية جمل بروتوكول تلقى فى الآلة. (*PS, 207*)

يؤكد نيورات على مكانة التنبؤ فى العلم. ومع إنه يصح بالنسبة لقيده المفروض ذاتيا على عالم التصريحات وحده، فإنه لا يفسر نجاح نبوءة وهى تتشكل فى اتفاقها مع الحقيقة. إنه يعلن: "النبوءة تصريح يفترض أنه سوف يتفق مع تصريح مستقبلى" (*SP, p. 317*).

ورغم رفضه لمقابلة "الشخص المفكر" بـ"الخبرة" (*SP, p. 290*)، لمقارنة التصريحات بـ"'الخبرات' أو 'العالَم' أو أى شىء آخر" (*SP, p. 291*)، ولطرح تلك

---

(٨) شبه الموضوعية *intersubjectivity*، مصطلح مستخدم فى الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع لوصف حالة تقع فى مكان ما بين الذاتية والموضوعية، حالة تدرك فيها الظاهرة بشكل شخصى (ذاتية) لكن بأكثر من شخص، أى اشتراك أكثر من شخص فى حالة ذاتية (المترجم).

(٩) كروزو *Crusoe* بطل رواية رونسون كروزو، وفرايداى *Friday* شخصية ساذجة فى الرواية (المترجم).

"المسائل 'الخطيرة'... من قبيل كيفية ارتباط 'الملاحظة' و'التصريح'؛ أو، بالإضافة إلى ذلك، كيفية ارتباط 'بيانات الحواس' و'العقل'، 'العالم الخارجى' و'العالم الداخلى'"[10] ينزلق إلى ما كان ينبغى بالتأكيد أن يعتبره، فى لحظة أكثر حذرا، ميتافيزيقا خطيرة:

متجاهلا كل التصريحات الخالية من المعنى، يبدأ العلم المتسق الحقيقى بالنسبة لفترة تاريخية معينة من فرضية إلى فرضية، ويمزجها معا فى نظام متسق ذاتيا وهو أداة للتنبؤ الناجح، وبالتالى للحياة. (*SP, p. 286*)

إن الكلام باندفاع بهذه الطريقة عن العلاقة بين العلم والحياة يعنى بوضوح ترك العالم النقى للتصريحات والاعتراف، رغم كل شىء، بأن العلم لا يمكن أن يتميز بشكل كاف فيما يتعلق بالاتساق وحده، أن يكون هدفه الحقيقى أن يشير إلى ما يكمن وراءه.

بالتأكيد، ليست كل النظم المتسقة ذاتيا "أدوات للحياة"، بالمعنى المقصود. يشير نيورات ضمنا إلى أن الفائدة العملية تعود على العلم بفضل نبوءاته الناجحة الطيعة. لكنه يفهم أن نجاح النبوءة يتكون ببساطة من اتفاقها مع تصريح أخير؛ وبهذا المعيار كل النبوءات تلى تلك التى تُتبَع بتكرار نفسها أو بتصريحات أخرى تترابط معها.

فى الفقرة الأولى التى اقتبسناها من نيورات من قبل، يتحدث عن مقارنة كل تصريح جديد "بمجموع التصريحات الموجودة والمتسقة من قبل" (*SP, p. 291*). ربما تكون الفكرة أن هناك مجموعا واحدا مترابطا بشكل مفترض ينبغى تمييزه باعتباره

(10) Otto Neurath, Foundations of the Social Sciences (Chicago: University of Chicago Press, 1944), p. 5.

معياريا فى كل حالة مقارنة، أقصد المجموع الذى اتفق على قبوله مؤخرا ولا يزال مؤثرا فى تلك الحالة.

لكن القبول ذاته يفشل فى التفريق بين المعتقدات التى تُقبَل بشكل نقدى على أساس دليل حقيقى وتلك التى لا تقبل. ومع ذلك، ما له أهمية بالغة أن هذه الطريقة لا تقدم باعثًا لمراجعة مجموع المعتقدات المقبولة. ولأن الترابط المفترض لهذا المجموع يمكن أن يُحفَظ دائما برفض كل الجمل الجديدة المتعارضة. يستنتج نيورات أن بديل هذا الرفض، المكون من مراجعة المجموع المقبول، يُتبنَّى "بتردد شديد فقط" (*SP, p. 291*). السر، فى تعليقه، هو لماذا ينبغى أن يُتبنَّى عموما.

وبالإضافة إلى ذلك، ثمة سؤال وثيق الصلة بالتفسير المفترض للقبول: قبول بواسطة من؟ ربما يكون افتراض أن القبول يميز مجموعا واحدا مترابطا بشكل مفترض فى كل حالة مقارنة مستساغا إذا وضعنا فى الاعتبار فردا واحدا. ويكون بلا أساس إذا وضعنا فى الاعتبار قبول كل الجماعة "شبه الموضوعية" فى خط واحد مع الموقف العام لنيورات. إن اللجوء التام لعامل القبول يطرح تعددية المجموعات المتضاربة للمعتقد: أى منها يكون معيارًا؟

هناك فقرات، فى الحقيقة، لا يلجأ فيها نيورات إلى القبول لكنه يعترف بتعدد مجموعات متضاربة بشكل متبادل مفتوحة أمام الباحث. ليتسق الباحث مع نفسه قد لا يختار أكثر من واحدة منها، لكن لا يوجد قيد آخر على اختياره يتجاوز الملاءمة. وهكذا يكتب نيورات:

عالم الاجتماع الذى يرفض، بعد تحليل دقيق، بعض التقارير والفرضيات، يصل فى النهاية إلى حالة يكون عليه فيها مواجهة مجموعات شاملة من التصريحات. ويمكن أن تتألف كل هذه المجموعات من تصريحات تبدو له مستساغة ومقبولة.

وليس هناك مكان لسؤال إمبيريقى: ما المجموعة "الصحيحة"؟ لكن فقط سواء كان لدى عالِم الاجتماع الوقت الكافى والطاقة ليجرب أكثر من مجموعة أو ليقرر أنه، لافتقاره إلى الوقت والطاقة- وهذه هى النقطة المهمة- ينبغى أن يعمل فقط مع إحدى تلك المجموعات الشاملة"(11).

ومن المؤكد أننا نجد هنا، إشارة عابرة إلى المعقولية والقابلية، لكنها غير مفسرة تماما. حيث إن الاختيار بين نظم متنافرة، يصلح كل نظام منها مثل أى نظام آخر؛ تقدم وحدها قيود الزمن والطاقة أساسا للقرار. إن القياس مع الآلة الذى اقتبسناه من قبل يجعل القضية، كما يقول نيورات، "واضحة تماما". تكتشف الآلة التناقض، لكن بعيدا عن تقييد عام للغة الفيزيائية، التى قد تُفترَض، لا يوجد مبدأ للانتقاء يُقدَّم لتحديد مدخلها. يمكن لجمل البروتوكول، متميزة فقط بشكلها، أن تُختار بشكل عشوائى للإدخال. وطالما لم يكتشف تناقض ضمن عناصر عشوائية فعليا، تعتبر الآلة التجسيد الحقيقى للحقيقة ومعيارها. إن الصورة صورة ترابط تام يخلو من أثر للحقيقة.

ماذا يدفع نيورات إلى بناء هذه الصورة الكاريكاتورية للعلم؟ إن تقديرنا لحافزه الفلسفى يعنى فهما أعمق للورطة الأساسية التى نواجهها بين الترابط واليقين.

يبدو أن المفهوم الفعلى لمدخل معصوم إلى الحقيقة يتطلب فرضية أن التصريح والواقع قد يُحدَّدان، بمقارنة مباشرة، ليتواءما معا. لكن هذا المقارنة خالية من المعنى من منظور نيورات. إنه يرفض الميل الفلسفى لتأويل السمات اللغوية. ولا ينبغى، رغم كل شىء، تناول بنية اللغة بسذاجة باعتبارها مفتاحا لبنية الواقع. تُفهَم الحقائق، عموما، باعتبارها كيانات خاصة خارج اللغة توازى بدقة التصريحات الحقيقية، التى

(11) *Ibid.*, p. 13.

تنتمى فى مخطط نيورات، لفئة "النَّسْخ الخالى من المعنى... الذى ينبغى رفضه" (SP, p. 291)[13].

ولا يقتصر الأمر على أن تلك النُّسَخ زائدة؛ إنها تضللنا لنفترض تحديد موضعها بشكل مستقل ونرى أنها تشترك فى البنية نفسها مع تصريحات لدينا طريقة أصيلة لتبرير قبولها. لكن الحقائق، بوصفها كيانات متميزة عن التصريحات الحقيقية، التى يفترض أنها تناظرها، ليس لها مسارات خاصة بها قادرة على دعم تلك الطريقة. إذا كنتُ مترددا بشأن حقيقة جملة "السيارة فى الجراج"، أكون مترددا بالقدر نفسه بشأن إن كان وجود السيارة فى الجراج حقيقة أم لا؛ لا توجد قضيتان هنا، بل واحدة. ولا أرى كيف أمضى بشأن حل التردد الأخير بطريقة تختلف عن محاولتى لحل الأول. وهكذا يتبين أن اللجوء إلى الحقائق مسألة توسل طريقة عامة لتأكيد الحقيقة. و تتطلب، حقا، تحديد الحقيقة بوصفها حالة لها تأكيدها الخاص.

الخلاصة التى يبدو أننا نُدفَع إليها أن الفكرة كلها، فكرة مقارنة المعتقدات بالخبرة مضللة. لا نذهب خارج عالم التصريحات إطلاقا. ذلك هو استنتاج نيورات، كما رأينا بالفعل- استنتاج مهما تم تحفيزه ينبغى أن يُحكَم عليه بأنه غير مقبول كتعليق للعلم.

---

(١٢) عن توازى اللغة والواقع، انظر *Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus (London: Routledge & Kegan Paul, 1922)*. ولمزيد من المناقشة، انظر *John Passmore, A Hundred Years of Philosophy (London: Duck-worth, 1957), and Nelson Goodman, "The Way the World Is", Review of Metaphysics, 14 (1960), 48-56.*

٣ـ النقط الثابتة المطلقة للعلم عند شليك

مقتنعا بعدم إمكانية قبول تعليق نيورات، يصر شليك على أنه ينبغى أن تكـون هناك "نقطة لا تتزعزع للتماس بين المعرفة والواقع" (ص ٢٢٦). للتخلى عن "التعبير القديم الرائع 'الاتفاق مع الواقع'" (ص ٢١٥) وتبنى بدلا منه نظريـة للـترابط مـن قبيل تلك التى اقترحها نيورات يؤدى إلى نتائج لا تحتمل.

إذا تناولنا الترابط بجدية بوصفه معيارا للحقيقة، يمكـن إذًا أن نعتـبر قـصص الجنيات العشوائية حقيقيـة مثـل تقرير تـاريخى، أو تـصريحات فى كتـاب دراسـى فى الكيمياء، بشرط أن تُشيَّد القصة بطريقة لا يظهر فيها أى تناقض. (ص ٢١٥-١٦)

وحيث إن نظرية الترابط تسمح لنا بحذف التضارب الداخلى بطـرق متنوعـة، مقدمة "أى عدد من النظم المتسقة للتصريحات المتضاربة مـع بعـضها الـبعض" (ص ٢١٦)، يستنتج شليك أن "الطريقة الوحيدة لتجنب هذه العبثية لا تتمثـل فى الـسماح بالتخلى عن أى تصريحات أو تعديلها، بل فى تحديد تلك التى ينبغى أن تـستمر وعـلى المتبقى أن يتواءم معها" (ص ٢١٦).

قد نفترض، على أساس هذا الاستنتاج، أن شليك يمكن أن يتقدم ليدافع عـن يقين تصريحات البروتوكول. لكن الأمر ليس كذلك. إنه يسلم بأن تلك التصريحات، كما تمثلها التعليقات المسجلة المألوفة للملاحظة العلميـة، تخـضع للخطأ والمراجعـة. حتى تصريحات البروتوكول التى أعلناها من قبل يمكن سحبها. يكتب شليك:

نسلم بأن عقلنا فى لحظة إصدار الحكم ربما كان مشوشا تماما، وأن الخـبرة التـى نقول الآن إننا مررنا بها منذ دقيقتين يتبين بفحص تال أنها كانـت هلوسـة، أو حتـى لم تحدث قط. (ص ٢١٣)

وهكذا يتفق شليك مع نيورات فى إنكار دور مميز لتصريحات البروتوكول. مثل نيورات، يصر على أنها "تتسم أساسا بالخاصية نفسها التى تتسم بها كل التصريحات الأخرى فى العلم: إنها فرضيات، مجرد فرضيات" (ص ٢١٢). أين، إذًا، النقطة الثابتة للتماس بين المعرفة والواقع؟ رأى شليك أن موقعها يتحدد فى فئة خاصة من التصريحات ليست فى العلم، لكنها مع ذلك ضرورية لوظيفته وبشكل خاص لتأكيده. والمصطلح الخاص الذى يطلقه على هذه التصريحات هو تأكيدات ***Konstatierungen***، رغم إنه يسميها أحيانا "تصريحات الملاحظة"؛ وسوف أشير إليها هنا بانتظام بـ"تصريحات التأكيد"[١٣].

تصريح التأكيد وصف خاطف لما يُدرَك أو يختبر بشكل متزامن. إنه يقدم فرصة لإنتاج تصريح بروتوكول حقيقى، يُحفَظ كتابةً أو فى الذاكرة؛ وينبغى تمييزه بحدة عن تصريح البروتوكول الذى قد ينشأ عنه. وتصريح البروتوكول هذا لم يعد يصف ما يتزامن معه؛ تعثرت الخبرة الحاسمة وقت تثبيته كتابةً أو فى الذاكرة. وبالإضافة إلى ذلك، لا يموت تصريح البروتوكول، على عكس تصريح التأكيد، بمجرد ولادته؛ تمتد حياته الخاصة إلى أبعد من نقطة البداية الأقرب إلى الخبرة المذكورة. ومن المؤكد إنه رغم تمتعه بمزية تقديم تعليق مستمر، إلا أن تصريح البروتوكول، بهذا الشكل، لا يكون أبدًا أكثر من فرضية، تخضع للتفسير والتنقيح. "لأنه حين يكون مثل هذا التصريح أمامنا، تكون صحته مجرد فرضية، أى إنه يتفق مع تصريحات الملاحظة [أى تصريحات التأكيد] التى ينشأ عنها" (ص ٢٢٠-١).

---

(١٣) هناك مشاكل فى اختيار ترجمة مناسبة؛ انظر ملاحظة ديفيد رانين [***Rynin*** (١٩٠٥-٢٠٠٠)، فيلسوف أمريكى- المترجم] على هذه المشاكل فى ***Ayer, ed., Logical Positivism, p. 221***. وأختار "تصريحات التأكيد" لأؤكد على أن التصريحات يُدَل عليها بهذا الشكل، وأفضله على "تأكيدات" رانين، رغم إننى أعتقد بأن الاختيار الأخير يتبع استخدام شليك بشكل أكثر دقة.

قد تعمل تصريحات التأكيد على تحفيز نشأة فرضيات علمية حقيقية، لكنها مراوغة بدرجة تحول دون أن تشيد بوصفها قاعدة نهائية وأكيدة للمعرفة. وتتمثل مساهمتها فى تقديم تتويج مطلق وثابت لعملية اختبار الفرضيات. حين تحدث خبرة متوقعة، ونعلن فى الوقت نفسه أنها حدثت، يتولد لدينا "شعور بالتحقق، برضا مميز تماما: إننا راضون" (ص ٢٢٢). وتحقق تصريحات التأكيد وظيفتها المميزة حين نشعر بهذا الرضا.

ونشعر به فى اللحظة نفسها التى يحدث فيها التأكيد، التى يتم فيها تصريح الملاحظة [أى تصريح التأكيد]. وهذا بالغ الأهمية. لأن وظيفة التصريحات بشأن ما يختبر على الفور تكمن هى فى التو. وقد رأينا أنه لا وقت لديها إذا جاز التعبير، أن فى لحظة رحيلها ينبغى أن يتوفر على الفور تصريح مكان نقوشها، أو آثار الذاكرة، ويمكن أن تلعب فقط دور الفرضيات ومن ثم تفتقر إلى يقين نهائى. لا نستطيع بناء أية بنية يمكن الدفاع عنها منطقيا على التأكيدات، لأنها تتلاشى لحظة البدء فى تشييدها. إذا بقيت فى بداية عملية المعرفة فهى بلا فائدة منطقيا. ومع ذلك يختلف الأمر تماما إذا بقيت فى النهاية؛ تكمل التحقق (أو التزييف أيضا)، وفى لحظة حدوثها تكون قد أنجزت مهمتها. منطقيا لا يعتمد عليها أكثر من ذلك، ولا تستخلص نتائج منها. إنها تشكل نهاية مطلقة. (ص ٢٢٢)

فى الوصول بدورة اختبار إلى نهاية مطلقة، يساعد تصريح التأكيد على توجيه مسار آخر للفحص العلمى: تُرفَض فرضية زائفة ويبدأ البحث عن بديل مناسب؛ تُدعَم فرضية محققة "ويتم البحث عن صياغة فرضيات أكثر عمومية، ويستمر التخمين والبحث عن قوانين عامة" (ص ٢٢٢). كان للذروة المعرفية الممثلة بتصريحات التأكيد، فى الأصل، طبقا لرأى شليك، مضمون عملى صرف: أشارت إلى

فاعلية الفرضيات الأساسية بالنسبة لطبيعة بيئة الإنسان، وساعدت على تكيف الإنسان مع هذه البيئة. فى العلم، لم تعد متعة التأكيد مرتبطة بـ"أهداف الحياة" (ص ٢٢٢)، لكنها تُلاحَق لذاتها:

هذا ما تحدثه تصريحات الملاحظة [تصريحات التأكيد]. بها يحقق العلم، إذا جاز التعبير، غايته: من أجلها يوجد... تبدأ مهمة جديدة بمتعة تصل بها إلى الذروة، ولا تنشغل بالفرضيات التى تتركها خلفها. لا يعتمد العلم عليها لكنه يؤدى إليها، وتشير إلى ما أدى إليه بشكل صحيح. إنها النقط الثابتة المطلقة؛ يمتعنا الوصول إليها، حتى لو لم نستطع إثبات صحتها. (ص ٢٢٣)

ومع ذلك ماذا يمكِّن تصريحات التأكيد من تشكيل "نقط ثابتة مطلقة"؟ يتصور شليك أن هذه التصريحات تحتوى دائما على مصطلحات توضيحية. وأمثلته هى "هنا حدود صفراء على زرقاء"، "هنا نقطتان سوداوان متطابقتان"، "هنا ألم الآن". الإيضاحات المكونة بمثابة إيماءات. "ومن ثم لفهم معنى تصريح ملاحظة [تصريح تأكيد] من هذا النوع ينبغى على المرء فى الوقت نفسه تنفيذ الإيماءة، أن يشير بشكل ما إلى الواقع" (ص ٢٢٥). وهكذا يرى أن المرء يمكن أن يفهم تصريح ملاحظة "فقط بمقارنته بالحقائق وعند مقارنته بها، وهكذا ينفذ تلك العملية الضرورة للتحقق من كل التصريحات التركيبية" (ص ٢٢٥). ولفهم معناه ينبغى فى الوقت ذاته إدراك الواقع الذى تشير إليه مصطلحاته التوضيحية:

بينما فى حالة كل التصريحات التركيبية الأخرى أن يكون تحديد المعنى منفصلا عن تحديد الحقيقة ومتميزا عنها، يتزامنان فى حالة تصريحات الملاحظة... لحظة فهمها هى فى الوقت ذاته لحظة التحقق منها: أستوعب معناها وأنا أستوعب حقيقتها. (ص ٢٢٥)

يكمن، إذًا، تميز ملاحظات التأكيد فى فوريتها، أى قدرتها على الإشارة فى الوقت ذاته إلى خبرة متزامنة، بإيماءة. ولمثل هذه الفورية "تدين بقيمتها والتقليل من قيمتها؛ قيمة التحقق المطلق، والتقليل من قيمة عدم الجدوى بوصفها أساسا دائما" (ص ٢٢٥). ومما هو بالغ الأهمية، فى رأى شليك، الاعتراف بتميز تصريحات التأكيد، وبشكل خاص فصلها عن تصريحات البروتوكول، لأن هذا الفصل مفتاح المشكلة كما يراها. "هنا أزرق الآن" لا يجب خلطه بتصريح بروتوكول من النوع الذى يقدمه نيورات "م.س. أدرك الأزرق فى يوم كذا من أبريل ١٩٣٤ وقت كذا وكذا وفى ذلك المكان وذلك." التصريح الأخير فرضية غير مؤكدة، لكنه متميز عن الأول: ينبغى أن يذكر إدراكا ويحدد ملاحظا. ومن الناحية الأخرى، لا يستطيع المرء أن يدوِّن تصريح تأكيد دون تعديل معنى مصطلحاته التوضيحية، ولا يمكن أن يصوغ تصريحا مكافئا دون مصطلحات توضيحية، لأن المرء حينذاك "يستبدل به حتما... تصريح بروتوكول له على هذا النحو طبيعة مختلفة تمامًا" (ص ٢٢٦).

باختصار، إذا تأملنا ببساطة هيكل التصريحات العلمية، نرى أنها كلها فرضيات، وكلها غير مؤكدة. وإذا نظرنا أيضا إلى علاقة هذا الهيكل من التصريحات بالواقع يتطلب الأمر أن نعترف بالدور الخاص لتصريحات التأكيد أيضا. ويمكننا فهم هذه التصريحات من رؤية العلم على "أنه، بالتحديد، وسيلة يعثر بها المرء على طريق وسط الحقائق؛ للوصول إلى بهجة التأكيد، الشعور بالحقيقة النهائية" (ص ٢٢٦). وهذه التصريحات لا "تكمن فى قاعدة العلم؛ لكنها مثل اللهب، يلعقها الإدراك، إذا جاز التعبير، يصل إلى كل منها لكن للحظة ويستهلكها على الفور. تدعم وتقوى من جديد، وينطلق اللهب إلى التالى" (ص ٢٢٧).

عبَّرْتُ عن اتفاق مع الجانب الحاسم من مبدأ شليك، أعنى، رفضه لنظرية ترابط من قبيل نظرية نيورات. لكن نظرية الإيجابى ***positive theory*** عند شليك

تعانى من مجموعة متنوعة من الصعوبات الجوهرية تجعل قبولها متعذرا تماما. لنتأمل، أولا، يوحى منظور الترابط بأنه نظرية للعلم- "للعلم باعتباره نظاما للتصريحات"، كما يعبر نيورات. وأية محاولة لتقييد عشوائية الارتباط مع خطوط تشخيص شليك ينبغي أن تحدد نقطا ثابتة ينبغي أن ضبط تصريحات العلم طبقا لها. أى ينبغى تحديد نقطة ثابتة يستجيب لها العلم، وتُحتوَى بها التلقائية العلمية؛ ينبغي وضع قيود محددة على تنقيح التصريحات فى العلم.

هنا بالضبط يفشل مبدأ شليك. لأنه يحدد تصريحات التأكيد بوصفها وحدها "النقط الثابتة المطلقة"، وهى تصريحات تفشل خارج العلم، ويصر، بالإضافة إلى ذلك، على أن هذه التصريحات لا تقدم أى حاجزٍ مَهْمَا يكن لتنقيح التصريحات العلمية الحقيقية. وبشكل خاص، يؤكد شليك على أن تصريحات البروتوكول، وهى النظائر الأقرب لتصريحات التأكيد فى العلم، "تتسم أساسا بالخاصية نفسها التى تتسم بها كل التصريحات الأخرى فى العلم: إنها فرضيات، مجرد فرضيات" (ص ٢١٢-١٣). لدينا هنا، على ما يبدو، اعتراف واضح بأن فى عالَم العلم، يستمر الترابط فى السيطرة، رغم اليقين المنسوب لتصريحات التأكيد. وتنفصل الأخيرة فعليا بحدة عن هيكل العلم حتى أنها لا يمكن أن تقدم له أية مزية منبثقة من ثباتها المفترض.

وليس من السهل توضيح التعليق العام لشليك على الدور العلمى لهذه التصريحات. توصف بأن لها دورا أساسيا فى العمل العلمى- وخاصة فى اختبار الفرضيات والتحقق منها. "إنها تكمل التحقق من صحتها (أو زيفها أيضا)... منطقيا لا شيء أكثر من ذلك يعتمد عليها، وليست هناك نتائج تستخلص منها. إنها تشكل غاية مطلقة" (ص ٢٢٢). وفى تسويق النبوءات العلمية، يقال إن تصريحات التأكيد لا تقدم فقط إشباعا مميزا، لكنها تؤثر على مسار البحث التالى: "الفرضيات التى ينتهى التحقق منها تعتبر مؤيَّدة، ويتم البحث عن صياغة لفرضيات أكثر عمومية، ويستمر

التخمين والبحث عن قوانين عامة" (ص ٢٢٢). وتكمن المشكلة فى إمكانية أن تتصالح معا هذه السمات المتنوعة التى تعزى لتصريحات التأكيد.

ولأن هذه التصريحات، من الناحية الأخرى، تشكل غاية مطلقة، ليس لها وظيفة منطقية حين توجد فى بداية عمليات معرفية إضافية، حيث "ينبغى أن يوجد لحظة رحيلها تصريح متاح على الفور مكان نقوشها، أو آثار الذاكرة، يمكن أن تلعب فقط دور الفرضيات ومن ثم تفتقر إلى يقين نهائى" (ص ٢٢٢). ومن الناحية الأخرى، تمكّننا من تأييد الفرضيات التى تتحقق صحتها ورفض تلك التى تدحض، وتقودنا فى الحالتين إلى القيام ببحث تال بأسلوب مختلف إلى حد كبير. لكن إذا كان تصريح تأكيد يشكل حقا غاية مطلقة، كيف يعمل إذًا على تحديد معالجتنا الإضافية للفرضيات المناسبة؟ يبدو أن تصريحات التأكيد لا يمكن أن تصل بعمليات الاختبار إلى اكتمال مطلق دون تحديد بحث إضافى بأسلوب تعوقه مدتها الخاطفة. لكنها لو لم تصل بهذه العمليات إلى اكتمال مطلق، لا يكون لها، فى رأى شليك، أية وظيفة فى اقتصاد العلم.

إن مفهوم أن تصريحات التأكيد يمكن ألا يكون لها وظيفة منطقية بالنسبة للعمليات المعرفية التالية يعتمد على فوريتها الجذرية. إن تدوين تصريح تأكيد أو حتى الاحتفاظ به فى الذاكرة، بكل دقة، مستحيل، لأن معنى التوضيحات الحاسمة يتغير بالحفظ؛ وبالإضافة إلى ذلك، يؤدى حتما تبديل هذه التوضيحات "بتحديد زمان ومكان" إلى خلق "تصريح بروتوكول له طبيعة مختلفة تماما" (ص ٢٢٦). لكننا قد يشعر بأن الفورية ينبغى أن تكون ذات حدين: إذا استبعد الارتباط بالعمليات التالية، ينبغى بالقدر نفسه استبعاد هذا الارتباط بالعمليات السابقة. لكن شليك يعتقد، كما رأينا، بأن تصريحات التأكيد تصل بعمليات الاختبار إلى اكتمال مطلق:

هل صحت نبوءاتنا حقا؟ فى حالة تحقق "تأكيد" [تصريح تأكيد] أو دحضه تكون الإجابات بشكل غير ملتبس بنعم أو لا، بمتعة الرضا أو بالإحباط. التأكيدات نهائية. (ص ٢٢٣)

كيف يمكن هذا؟ التنبؤ، رغم كل شيء، فرضية علمية ذات "طبيعة مختلفة تماما" عن طبيعة تصريح التأكيد المطروح. كيف يمكن توليد أية منفعة من يقين الأخير أكثر مما يمكن لتصريح البروتوكول السابق؟

يقدم شليك، مثالا للتنبؤ، "إذا نظرْتَ فى وقت ما خلال تليسكوب مضبوط بأسلوب ما فسترى نقطة ضوء (نجمة) متطابقة مع علامة سوداء (أسلاك متقاطعة)" (ص ٢٢١). لنفترض أن لدينا الآن تصريح التأكيد "هنا الآن نقطة ضوء متطابقة مع علامة سوداء." للمناقشة نسلم بأن التصريح الأخير مؤكد فى اللحظة الحاسمة. هل يستتبع ذلك أنه يشكل إجابة نهائية غير ملتبسة للسؤال عما إن كان التنبؤ قد جاء صحيحا؟ لا إطلاقا. لأن التنبؤ يشترط، فى الفقرة السابقة، شروطا معينة ترتبط بالأداة الفيزيائية والزمن ونشاط المراقب. إذا لم توصف الخبرة بتصريح التأكيد المفترض أنه حدث بالتوافق مع الشروط المفروضة، لا يمكن حتى الحكم بأنها ترتبط بالتنبؤ، ومن المؤكد أنها لا تفى بالحقيقة النهائية. ومن ناحية أخرى، إذا افترضنا أن هذه الشروط تم الوفاء بها حقا، فإن هذه الفرضية الحاسمة تساهم فى الشك فى التنبؤ، ولا تكون أكثر من فرضية فيزيائية. ويكون السؤال عما إن كان التنبؤ صحيحا مجرد سؤال عما إن كان تصريحٌ علمى قابلٌ للإصلاح، وليس تصريح التأكيد، صحيحًا. إن اليقين المزعوم لتصريحات التأكيد لا يمكّنها من تقديم اكتمال مؤكد بشكل مطلق للعمليات العلمية السابقة أكثر مما يجهزها لتشكل أصولا مطلقة.

وينبغى، أخيرا، وضع اليقين المزعوم لهذه التصريحات موضع الشك. طبقا لرأى شليك، لا يمكن أن أخدَع فى حقيقة تصريحات التأكيد التى أقدمها، وكما يكتب، رغم إن "احتمالات الخطأ لا تحصى" (ص ٢١٢). وكما يعبر "'هذا هنا' له معنى فقط بالارتباط بإيماءة" (ص ٢٢٥). لفهم معنى تصريح تأكيد "ينبغى على المرء أن يشير إلى الواقع بشكل ما" (ص ٢٢٥). ويستتبع ذلك، فى رأيه، أننى لا أستطيع فهم تصريح تأكيد دون أن أحدد بذلك أنه صحيح. وهنا المصدر الأساسى ليقين تصريحات التأكيد: يستلزم فهمها التحقق منها. لكن تصور شليك للقضية يرتكز على موقف مشوش.

لافتراض التسليم بأن معنى المصطلحات التوضيحية ينبثق من وظيفتها بوصفها إيماءات، يتم بها، كما يلاحظ شليك "توجيه الانتباه إلى شيء ملاحَظ" (ص ٢٢٥). وبفرض الاعتراف بأنه "لفهم معنى" تصريح تأكيد "على المرء فى الوقت ذاته أن يقوم بإيماءة، ينبغى على المرء أن يشير إلى الواقع بشكل ما" (ص ٢٢٥). ماذا نستنتج من هذه الاعترافات؟ إنها تتضمن فقط أن فهم تصريح تأكيد يتطلب انتباها إلى العناصر الملاحَظة التى تشير إليها مصطلحاته التوضيحية المكوِّنة. وبهذا المعنى وبه فقط يمكن القول بأن فهم التصريح يتضمن "إشارة إلى الواقع." ويتضمن هذا لا محالة أنه ينبغى أن نشير إلى الواقع بمعنى يختلف تماما عن التحقق من الصفة التى يمثلها التصريح ككل. إن معادلة هذه المعانى يعنى اقتراف مغالطة. بمجرد كشف هذه المغالطة، يتهاوى جدل شليك بشأن يقين تصريحات التأكيد: إن فهم تلك التصريحات، رغم كل شيء، لا يستوجب التحقق من صحتها. قد أفهم تصريح تأكيد وأتردد فى قبول حقيقته؛ والأكثر من ذلك، قد أفهم، وأؤكد حتى، تصريح تأكيد زائفا. وهكذا يتبين أن النظرية الإيجابية لشليك، بشكل لا يقل عن نظرية نيورات، يتعذر الدفاع عنها.

ربما يولد فشل هاتين النظرتين اليأس. لأنه يبدو أنهما تستنفدان، فيما بينهما، احتمالات التعامل مع المأزق الأساسى بين الترابط واليقين. ينبغى أن تكون بعض معتقداتنا صحيحة حقا بشفافية وتتجاوز مجال الخطأ والتنقيح، أو نكون أحرارا فى اختيار أية مجموعة متسقة من المعتقدات مهما تكن باعتبارها معتقداتنا، ونعرِّف "الصواب" أو "الحقيقة" طبقا لها. ونفترض أن معتقداتنا تعكس الحقائق، وفى هذه الحالة نسلم بمسألة الحقيقة ذاتها ونسقط لغتنا بشكل غير مبرر على العالم، أو نتخلى تماما عن نية وصف الواقع، وفى هذه الحالة تتقلص جهودنا العلمية إلى مجرد لعبة بالكلمات.

٢ـ طريق ثالث

رغم هذا التقييم المحبط، أؤمن بإمكانية تجنب اليأس. أرفض اليقين، ومن المحتمل أن أعتنق المضمون المرجعى للعلم، أن أفرض قيودا مؤثرة على الترابط الذى لا يحتاج إلى التسليم بمسائل تتصل بالأمر أو ملء العالم بنسخ باهتة من لغتنا.

أعود أولا إلى التضاد الجوهرى بين الترابط واليقين. رأينا أن هذا التضاد مركزى فى تفكير كل من نيورات وشليك، اللذين يتبنيان موقفين متناقضين. لكن شليك ونيورات يتفقان فى ربط الإشارة خارج اللغة باليقين بحسم، من ثم يشتركان فى تقليص البدائل المؤثرة إلى اثنين: (١) رفض اليقين، واللجوء إلى الإشارة خارج اللغة، والإذعان لمنظور الترابط، (٢) رفض منظور الترابط لصالح اللجوء إلى الإشارة خارج اللغة، والإذعان للالتزام باليقين. لكن ينبغى رفض هذا التقليص نفسه. ليست هناك حاجة إلى افتراض أن البدائل تستنفد بالترابط واليقين؛ ثمة طريق ثالث مفتوح.

المطلوب ببساطة قيود "مرجعية" مستمرة على الترابط غير المقيد؛ يقدم اليقين أكثر بكثير من المطلوب. إنه، بشكل خاص، يجلب مفهوم الثبات والتخلص من الخطأ

والتنقيح الناجم عنه، الذى لا يمكن الدفاع عنه لأنه لا يوجد فى أى مكان. نحتاج فقط إلى الاعتراف بأن للتصريحات قيما مرجعية، مستقلة عن علاقات اتساقها مع التصريحات الأخرى، وأن هذه القيم، رغم تعرضها للتنوع، تمدنا، فى كل لحظة، بـ"ثبات" كاف لتكوين إطار للإشارة لاختيار الفرضيات.

كيف تُرى هذه القيم للتصريحات، المتوافقة مع انعدام اليقين؟ يمكن الاعتقاد بأنها تمثل ميولنا المتنوعة لتأكيد أن تصريحات معينة صحيحة أو الجزم بأنها مقبولة علميا؛ وبشكل مماثل، يمكن أن تُشيَّد باعتبارها الادعاءات الأولية التى نعرف أن التصريحات تفرضها علينا فى وقت معين للتضمين فى نظمنا المعرفية. وضع برتراند راسل مفهوما من هذا النوع العام فى "المعرفة الإنسانية"، تحت اسم "المصداقية الداخلية"(14)، وتحدث نيلسون جودمان، بشكل مشابه، عن "المصداقية الأولية"(15)، وتتمثل المهمة الإجرائية فى كل حالة فى تمييز الفكرة المطروحة عن التصور النسبى البحت للـ"احتمالية المتعلقة بتصريحات أخرى." ويشرح جودمان تصوره كما يلى:

من الواضح أن الترابط الداخلى شرط ضرورى لكنه غير كاف لحقيقة نظام... ويُدَّعَى أنه ينبغى أن يكون هناك ارتباط بالحقيقة من خلال بعض التصريحات الفورية.

ومن الواضح الآن أننا لا يمكن أن نفترض أن التصريحات تستمد مصداقيتها من تصريحات أخرى دون جلب هذه السلسلة من التصريحات إلى أرض الواقع باستمرار... الحجة سليمة حتى الآن... لكن لا يشار إلى يقين بل إلى مصداقية بدرجة

---

(14) Bertrand Russell, Human Knowledge (New York: Simon & Schuster 1948), Part 2, Chap. 11, and Part 5, Chaps 6 and 7.

(15) Nelson Goodman, "Sense and Certainty," Philosophical Review, 61 (1952), 160-7.

ما. إن القول بأن بعض التصريحات ينبغى أن تكون ذات مصداقية فى البداية إذا كان لأى تصريح مصداقية لا يعنى القول بأن أى تصريح محصن ضد الاستبعاد... لا يتضمن إذًا أن لدينا معرفةً محتملةً أى يقينا لكنه يتضمن فقط مصداقية أولية[16].

النقطة الجوهرية بالنسبة لأهدافنا الحالية هى: بينما يتعذر الدفاع عن اليقين إلا أنه مفرط أيضا بوصفه قيدا على الترابط. ولا يتطلب مثل هذا القيد أن نضمن بقاء جملة من الجمل التى نؤكدها محصنة ضد التنقيح إلى الأبد؛ يكفى أن نجد أنفسنا الآن مكرهين، بدرجات مختلفة، على تأكيدها والإبقاء عليها، ساعين قدر المستطاع إلى تلبية كل المتطلبات الحالية لها. وتتنوع المتطلبات الحالية بالنسبة للتصريحات المختلفة حتى لو كانت متسقة بالقدر ذاته، ويمكن أن نميز، وإن يكن بشكل تقريبى، خصائص المصداقية والمحافظة للنظم المترابطة البديلة، بما يكفى لتقديم قيد مهم على الترابط.

إن ادعاءات الجمل فى وقت معين تصدر الحكم المنهجى فى ذلك الوقت، فتكبح عشوائية الترابط. إن التخلى عن الجملة فى وقت لاحق لا يعنى أن ادعاءها الحالى ضدنا أننا قد نتجاهلها بسعادة. إن فكرة أن مجرد الاعتراف بأن تصريحا يمكن تنقيحه نظريا، لا يمكن أن تحمل أية قيمة معرفية لا تستساغ أكثر من الاقتراح بأن رجلا يفقد صوته الانتخابى بمجرد أن يتبين أن القواعد تجعل من المحتمل أن يكون صوته مجرد صوت زائد فى الجانب الفائز.

هكذا ينهار المأزق الأساسى الذى بدأنا به، بين الترابط واليقين. لا يتضمن تصريح من التصريحات التى نؤكد أنها خالية من احتمالية الاستبعاد أنه لا يوجد تصريح يفرض قيدا مرجعيا فى أى وقت. إن عدم إمكانية بقاء التصريح "هناك حصان" مؤكدا نظريا لا يسمح لى بأن أسمى أى شىء حصانا فقط لمجرد أننى لم

(16) *Ibid., 162-3.*

أعارض بذلك تصريحًا آخر لى. على العكس، إذا كنت قد تعلمت مصطلح "حصان" أكون قد اكتسبت عادات مميزة للتمييز والتصنيف مرتبطة به؛ أكون قد تعلمت ما يشير له كوين بـ"نمطه المدمج... لتقسيم إشارته."(١٧) لا تكفل هذه العادات ألا أخطئ أبدًا فى استخدام المصطلح، لكن لا يستتبع ذلك أنها لا تمثل قيودا انتقائية على طريقة استخدامى للمصطلح. على العكس، تولد هذه القيود ادعاءات بالمصداقية تدخل تقديرى بشكل نقدى وأنا أعاين نظام معتقداتى. لا أبحث عن اتساق فقط، لكننى ملزم بأن أضع فى الاعتبار أيضا التضمين النسبى الذى يبجل به نظامٌ بوادر المصداقية.

يمكن، مثلا، تحدى توقع ملاحظة أقنعنا بنظامنا المُرْضِى حتى الآن، بملاحظة تجريبية تزيد بشدة مصداقية تصريح غير متوافق مع هذا التوقع، ويقلص جذريا مصداقية التوقع نفسه. وتتمثل المشكلة فى تحديد البديل المتسق الذى يحدث توازنا أشمل لادعاءات المصداقية ذات الصلة. إن إسقاط التوقع الأولى لصالح التصريح المتنافر والأكثر مصداقية يتطلب مراجعة منهجية داخلية فى أمر الاتساق. إن استبعاد التصريح المتنافر وإبقاء النظام سليما يخفض قيمة المصداقية الكلية للأخير، لأن فقدان مصداقية توقعه الأساسى ينعكس للداخل. لكل حل لصدام، باختصار، ثمن. وفى بعض هذه المواقف، قد يكون الاختيار سهلا نسبيا؛ وفى بعضها الآخر قد يكون دقيقا إلى أبعد حد؛ وقد يستعصى على الحل فى بعض الظروف.

ومن الواضح أننا لسنا بحال من الأحوال أحرارا ببساطة فى أن نختار بإرادتنا من بين كل النظم المترابطة مهما تكن. ومن الواضح، بالإضافة إلى ذلك، أن التحكم الذى تمارسه تصريحات الملاحظة لا يتعلق باليقين. إنه لا يتطلب إلا أن تكون المصداقية التى تكتسبها فى أوقات معينة قادرة على أن تتحدى، بالطريقة التى وصفت

---

(17) Willard Van Orman Quine, Word and Object (New York: Technology Press of MIT and Wiley, 1960), 91.

من قبل، التوقعات المنبثقة من مصادر أخرى. ينطلق التحكم، بالإضافة إلى ذلك، من روابط مميزة بأى نوع خاص من التصريحات وينتشر خلال عالم التصريحات ككل.

٥ـ الحقيقة والواقع

ما يقال الآن يتناول المفاهيم الصعبة للحقيقة والواقع. رفض بعض الفلاسفة، ومنهم نيورات، متجنبين اليقين، أى حديث عن الواقع والحقيقة، مشيرين إلى أن اللجوء إلى مقارنة فورية مع الحقائق بوصفها طريقة لتأكيد الحقيقة بأنها مسألة تعسف، وأن الحقائق، مشيدة حرفيا بوصفها كيانات، مجرد نسخ باهتة للجمل الحقيقية، تشكك فى كل تفكير فى الإشارة الخارجية، كما تتجسد فى الحديث الساذج فلسفيا عن الواقع والحقيقة، وفى الحديث الساذج كما فى الحديث العميق عن الحقيقة. ومثل هذا النزوع إلى الشك يؤدى إلى صعوبات مستعصية، لأن العلم، دون إشارة خارجية، لا يكون له هدف. إذا بقينا فى دائرة التصريحات تماما، نقع فى فخ لعبة الكلمات، ولا يمكن لها أن ترضى نيورات تماما (كما تدل على ذلك إشارته إلى العلم بوصفة أداة للحياة). إن مبدأ نيورات، بشكله المتطرف، يثير بشكل مفهوم نوعا من النقد الذى يقدمه راسل:

إذا تناولنا مبدأ نيورات بجدية يتبين لنا أنه يجرد المقترحات الإمبريقية من كل معناها. حين أقول "الشمس مشرقة"، لا أعنى أن هذه جملة من عدد من الجمل لا يوجد بينها تضارب؛ أعنى شيئا ليس لفظيا، من أجله ابتكرت كلمات مثل "شمس" و"مشرقة". إن هدف الكلمات، رغم إن الفلاسفة يبدو أنهم ينسون هذه الحقيقة البسيطة، التعامل مع مسائل غير الكلمات[١٨].

---

(18) Bertrand Russell, An Inquiry into Meaning and Truth (London: Allen & Unwin, 1940), pp. 148-9; Penguin ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1962), pp. 140-1.

أحد مصادر الاضطراب الخلط المستمر بين الحقيقة وتقييم الحقيقة، بين مضمون تصريحاتنا والعمليات التى نختار بها من بينها. إذا كان اللجوء إلى الواقع، مثلا، أو المقارنة المباشرة مع الحقائق معيبا بوصفه وسيلة للتأكد من الحقيقة، لا يوضح ذلك أنه لا يمكن وصف زعم تصريح صحيح بدقة بلغة معتادة مثل "يصف الواقع" أو "يقر الحقائق." ربما لا يكون لدينا حدس معين بالحقيقة، لكن هذا لا يعنى أن عدم فهم أن تصريحاتنا صحيحة. إذا كانت جملة "الثلج أبيض" صحيحة، يكون الثلج (فى الواقع، أو فى الحقيقة) أبيض، والعكس بالعكس، كما يؤكد تارسكى(١٩). وكما لاحظ كوين "نسبة الحقيقة وخاصة إلى 'الثلج أبيض'، على سبيل المثال، واضحة تماما بالنسبة لنا بوصفه تنسب البياض إلى الثلج.(٢٠)" ربما لا يكون واضحا لنا كيف نقرر إن كانت جملة "الثلج أبيض" صحيحة، لكن الجملة على أية حال تشير إلى الثلج وتدعى أنه أبيض، وإذا قررنا أن نسلم بأن الجملة صحيحة، ينبغى أن نكون مستعدين للتسليم بأن الثلج (فى الواقع، أو فى الحقيقة) أبيض. وبصرف النظر عن الطريقة التى نستخدمها لتقييم الحقيقة، تشير تصريحاتنا إلى أشياء بشكل عام تماما وتزعم أنها تنسب إليها ما يمكن أن ينسب إليها فى الواقع أو فى الحقيقة.

ومن ثم ليست هناك طريقة للبقاء تماما فى دائرة التصريحات، لأن فى عملية اتخاذ القرار ذاتها بتأكيد أى منها بوصفه صحيحا، نقرر كيف نشير إلى الأشياء ونصفها بشكل عام تماما. إن مضمون تصريحاتنا مرجعى لا محالة. لكنها مسألة أخرى تماما أن

---

(19) Alfred Tarski, "The Semantic Conception of Truth," Philosophy and Phenomenological Research (1944); reprinted in Herbert Feigl and Wilfrid Sellars, eds., Reading in Philosophical Analysis (New York: Appelton-Century-Crofts,, 1949), pp. 52-84.

(20) Willard van Orman Quine, From a Logical Point of View (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953), p. 138.

نفترض أن المنهج الذى نقبل به التصريحات يمكن وصفه باللجوء إلى هـذه الكيانـات المفترضة بوصفها حقائق ينبغى أن تقارن بها مباشرة التصريحات المرشحة. إن الوقائع، مفترضة بوصفها كيانات خاصة تناظر الحقائق، موضع شك عموما، وتحديد وجودها مسألة تعسف إذا اقترحت حرفيا بوصفها طريقة لتأكيد الحقيقة.

إننا بهذه الصورة نفصل مسألة مضمون النظم العلمية عن مسألة الوسائل التى نختار بها تلك النظم. هل يمكـن وصـف هـذه الوسـائل دون الاعـتماد عـلى مفهـوم المقارنة المباشرة مع الوقائع؟ يفترض كل من نيـورات وشـليك أن أى تـصور للعلـم بوصفه مرجعيا ينبغى أن يُظهِر هذا الاعتماد. وهـذا الاقـتراح خطـأ بيـساطة. تـصور المصداقية الذى تناولنا خطوطه العريضة من قبل يمثـل مفهومـا للاختيـار بـين نظـم التصريحات، لكنه لا يفيد فكرة مثل فكرة المقارنة مع الوقـائع. ويتوافـق تمامـا، رغـم ذلك، مع الاعتراف بأن أى نظام منتقـى مرجعـيٌّ فى مـضمونه. بالإضـافة إلى ذلـك، تعتمد اعتبارات المصداقية على القيم المرجعية التى تقـدمها التـصريحات لنـا فى وقـت معين، أى على ميولنا، فى ذلك الوقت، لتأكيد أن هذه التصريحات صحيحة.

من المؤكد أن مثل هذه الميول كما هو الحال بالنسبة للتصريحات، تعتدل بعادات التفرد والتـصنيف المكتـسبة خـلال العمليـة الاجتماعيـة التـى تعلمنـا معجـما معينـا للمصطلحات. وأنا أتعلـم مـصطلح "حـصان"، مـثلا، دمجْـتُ العـادات الانتقائيـة لاستخدام المصطلح والسيطرة عليه؛ وهذه العادات، مؤثرة على ما هو أمامى، دفعتنى بدرجة ما لتأكيد التصريح "هناك حصان." إذا تعلمت المصطلح "أبيض" كما تعلمت مصطلح "حصان"، قد أميل، بالإضافة إلى ذلك، بقوة، فى موقف معـين، لتأكيـد "أن الحصان أبيض"، ويُفهَم ميلى، فى ذلك الموقف، جزئيـا، بوصـفه نتاجـا لاسـتخدامى كلمتى "حصان" و"أبـيض" للإشـارة إلى مـا أراه. ومـن المؤكـد أننـى لا أحتـاج إلى الاعتراف بأى من هذه الكيانات الإضافية باعتبارها حقيقة أن ذلك الحـصان أبيض،

أو إلى أن يكون لدى مصطلح يمكن استخدامه لهذا الكيان المفترض فى معجمى. ورغم إن مفهوم المصداقية الأولية يعتمد بطرق متنوعة على العادات المرجعية المرتبطة بمعجم معين لكنه لا يتطلب إشارة إلى وقائع بشكل خاص.

ومن المؤكد أن قبولى لتصريح لا يعتمد على ميلى الأولى لقبوله فقط، بل يعتمد أيضا على انسجامه بشكل يرتبط بنظام معتقداتى الذى يحتفظ بها يكفى من أشكال مناسبة من المصداقية. وهنا مرة أخرى لا توجد إشارة على أى من تلك الكيانات بوصفها وقائع، ينبغى مقارنة هذه التصريحات بها. حين أقبل نظاما وأعتبر مضمونه مرجعيا أسلم بأن تصريحاته صحيحة وأقبل بصدق أية خصائص ينسبها للكيانات التى تذكر فى هذه التصريحات. وبمفهوم فلسفى حميد، يمكن أن أقول إذًا إننى أعتبر النظام معبرا عن الوقائع. وليس لدى إطلاقًا أى ضمانات بأن يحتمل نظامى الاختبار فى المستقبل، لكن المهمة المستمرة للتقييم الحالى المهمة الوحيدة التى يمكن القيام بها. لا يزدهر العلم، عموما، بالبحث عن الضمانات المستحيلة، بل بالكفاح لينظم بمصداقية خبرة تمتد باستمرار.

الفصل الثالث عشر

العوالم والنسخ[1]

استهل كتاب جودمان "طرق صناعة العالم" فصلا جديدا فى الاهتمام بالعلاقات بين العالم وتمثيله، أو- كما يدعوها- نُسَخه. يدافع فى كتابه عن الرأى القائل بوجود عوالم كثيرة إن وجدت، وأننا نصنع هذه العوالم بصناعة نسخ، باستخدام نسخ سابقة مصادر لنا. فيما يلى أقدم وصفا لمعالجة جودمان وأنقد رأيه عن صناعة العالم بتفسيراته الشيئية[2].

١- العوالم العجيبة عند جودمان

يخبرنا جودمان بأن "صناعة العالم تبدأ بنسخة وتنتهى بأخرى.[3]"هل صناعة العالم، إذًا، ببساطة صناعة النسخ- أى الوصف أو الرسم، أو شكل آخر من أشكال التمثيل- وهل ينبغى تشييد العوالم على أنها مجرد نسخ؟ الإجابة ليست سهلة. لا يُعرِّف مصطلح "العالم" فى أى موضع من الكتاب ويكشف فحص الفقرات التى يظهر فيها المصطلح عن تفسيرين متضاربين: فى التفسير الأول، أو النسخى

---

(1) *"Worlds and Versions" appeared as "The Wonderful Worlds of Goodman," Synthese 45 (1980), 201-9.*

(٢) الشيئية *objectual*: توصف الأفكار التى تمثل شيئا أو تشير إليه بأنها شيئية *objectual* (المترجم).

(3) *Nelson Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis, Ind.: Hackett 1978), p. 97.*

ومن هنا تتم الإشارة إلى رقم الصفحة فى هذا الكتاب بين قوسين بعد الاقتباسات فى النص.

versional، العالم نسخة حقيقية (أو صحيحة) للعالم، والتعددية التى يتم الدفاع عنها تعكس ببساطة النسخ عموما وتمتد إليها، مبدأ "بنية الظاهر" عن إمكانية وجود تنظيم متضارب بالنسبة لأى موضوع قبل فلسفى *prephilosophical*. فى التفسير الثانى، أو الشيئى، العالم *world* واقع *realm* الأشياء (سواء كان نُسَخًا أو لم يكن) يشار إليه أو يوصف بأنه بنسخة صحيحة للعالم (ص ١١٩). الحديث هنا عن العالم من أوجه متعددة ليس ببساطة حديثا عن نسخ متضاربة؛ "العوالم الحقيقية المتعددة" شعار جودمان وهو يحذرنا من أنه لا ينبغى أن "المرور عليه باعتباره محض بلاغة " (ص ١١٠)".

٢ـ العوالمُ نُسَخًا

يمكن لأى من هذين التفسيرين للـ"عوالم" استدعاء التصريحات الضمنية كما يستدعى الصريحة لتدعمه. نتناول التفسير النسخى أولا. بعد الاقتراح بأن مجموعة نسخ لا نسخة واحدة قد تشكل، أحيانا، عالما (وهو فى ذاته رأى غير شيئى)، يقول جودمان "لكن لأغراض كثيرة، يمكن معالجة الأوصاف الصحيحة للعالم والرسوم الصحيحة له والإدراك الصحيح له، أو طرق رؤية العالم، أو النسخ، باعتبارها عوالمنا" (ص ٤). ويستمر ليسأل: "بأى معنى غير تافه، يكون هناك... عوالم كثيرة؟" ويجيب: "أظن أنه بهذا المعنى فقط: للنسخ الكثيرة المختلفة عن للعالم اهتمام وأهمية مستقلان، دون أية متطلبات أو اقتراحات بالتقلص إلى قاعدة واحدة" (ص ٤). العوالم هنا نسخ صحيحة للعالم، وتعدد العوالم تعدد لتلك النسخ للعالم. قابضا على هذا التفسير، يقدم

---

(٤) بالنسبة للتفسير النسخى وليس الشيئى، "العالم" دائما، بدقة، اختصار لـ"نسخة العالم"، مركب فيه المكون "عالم" ليس مصطلحا *syncategorematic* [كلمة لا يمكن استخدامها مصطلحا فى المنطق، مثل الظرف أو حرف الجر-المترجم] وغير مرجعى، وموضعه غير متاحة لمتغيرات القياس الكمى.

جودمان بعد ذلك معالجته لـ"طرق صناعة العالم" كما يلى: "بانتهاء أمل زائف لأساس ثابت، بإزاحة العالم بعوالم ليست إلا نسخا... نواجه أسئلة عن كيف تُصنَع العوالمُ وتُختبَر وتُعرَف" (ص ٧، التأكيد لى). ويجب فهم المناقشة الأساسية التى تلى "العمليات التى تدور فى العالم" (ص ٧) على أنها تهتم بالنسخ لا بالأشياء أو المواضيع أو العوالم التى تصفها، وتشييد اختبار العوالم وصناعتها على أنه اختبار النسخ وصناعتها.

إن النسخ المهددة بالضياع ضمنية خلال هذه المناقشة، حيث يقال إن تفرد العوالم يتوقف أحيانا على المفاهيم والفروق المتاحة لمجموعات الأشخاص ذوى الصلة بالموضوع (ص ٩)، وعلى النبرة واللهجة (ص ١١)، وعلى أنواع ذات صلة بالموضوع (ص ١١)، وعلى الترتيب (ص ١٢)، وعلى طرق التنظيم "متضمنة فى عالم" (ص ١٤). يقول جودمان إن "العوالم التى لا تختلف فى الكيانات... قد تختلف فى الترتيب" وهكذا يميز عوالم لا يوجد فيها أى اختلاف فى الأشياء المشار إليها. إنه يسمح بأن "تنتمى زمردة خضراء وزمردة مرتجفة، حتى لو كانت الزمردة نفسها... لعوالم منظمة إلى أنواع مختلفة" (ص ١١، التأكيد لى، وانظر أيضا ص ١٠١). وحيث إن جودمان يؤيد صراحةً مبدأ الاسمية(٥)"لا يوجد اختلاف دون اختلاف الأفراد" (ص ٩٥)، وحين يميز هنا العوالم ببساطة بترتيب النسخ أو توكيدها أو الأنواع التى تشير إليها، لابد أنه لا يشير عوالم الأفراد الموصوفة، ولا يشير، بالتأكيد، إلى الكيانات المجردة المتنوعة المرتبطة بها، لكنه يشير إلى النسخ نفسها.

•

---

(٥) مبدأ الاسمية *nominalistic*: مبدأ فى الفلسفة يرى أن المفاهيم المجردة والمصطلحات العامة ليس لها وجود مستقل، وتوجد فقط بوصفها أسماء (المترجم).

توضح مناقشتان متضادتان لمسألة التواريخ المختلفة القضيةَ بشكل لافت- واحدة فى بحث مبكر قدمه جودمان، "عالم الأفراد"[6]، والأخرى فى "طرق صناعة العالم". يكتب فى الأولى: "لا نتناول التواريخ المختلفة لمعركة بول رن[7] باعتبارها رواية لأحداث مختلفة. إن تعدد الأوصاف فى الحياة اليومية ليس دليلا على تعدد مُناظِر للأشياء الموصوفة.[8]"ويتحدث من ناحية أخرى فى "طرق صناعة العالم"، عن "تاريخين لعصر النهضة: تاريخ، لا يستبعد المعارك، ويؤكد على الفنون؛ وآخر، لا يستبعد الفنون، ويؤكد على المعارك" و"هذا الاختلاف فى الأسلوب اختلاف فى التقدير يعطينا عالمين مختلفين للنهضة" (ص ١٠١-٢، التأكيد لى). واتساقا مع احتياجات مبدأ الاسمية لا تُشيِّد العوالم المذكورة فى الاقتباس الأخير متضمنة الأحداث الموصوفة، وينبغى اعتبارها نسخية.

٢ـ العوالمُ أشياء

نتحول الآن إلى التفسير الشيئى للعوالم. يتحدث جودمان عن "المواد الكثيرة- مسألة، طاقة، موجات، ظواهر- التى يتكون منها العالم" (ص ٦)، وتقترح الفقرة أنه لا يشير ببساطة إلى النقوش التى تكوِّن النسخ. إنه يستخدم الصفة "فعلى" ليعدل "العوالم"، مميزا "العوالم المتعددة" التى يعتبرها "العوالم الفعلية... استجابة للنسخ الحقيقية أو الصحيحة (ص ٩٤، التأكيد لى)، والقراءة الطبيعية لـ"استجابة لـ" هى

---

(6) N. Goodman, "A World of Individuals," The Problem of Universals (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1956), pp. 13-31; reprinted in Goodman, Problems and Projects (Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1972), pp. 155-72.

(٧) معركة بول رن *Battle of Bull Run*: من معارك الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٦١، ١٨٦٢) (المترجم).

(8) Goodman, Problems and Projects, p. 164.

"دلالة على"، أو "إشارة إلى"، أو "إذعانا لـ"، "وصفا بـ". يميز جودمان بجلاء بين "نسخ تشير ونسخ لا تشير"، ويصر على أننا نريد "أن نتحدث عن الأشياء والعوالم التى يشار إليها إن وجدت" (ص ٩٦، التأكيد لى). ويُدخِل، إضافة إلى ذلك، مفهوم الحقيقة "إلى عالم فعلى معين" مقرا بأن التصريح يكون حقيقيا فى هذا العالم إذا "كان حقيقيا بقدر ما يُنظَر إلى ذلك العالم وحده" (ص ١١٠). ويفترض هنا أن "العالم" لا يمكن أن يُقصَد باعتباره نسخة للعالم، كما يفهم ضمنيا بشكل أكبر فى النظرة التالية: يُلاحِظ أنه لا يمكن اعتبار التصريحات المتضارية "حقيقية فى العالم نفسه دون الاعتراف بأن كل التصريحات مهما تكن... حقيقية فى العالم نفسه، وبأن ذلك العالم نفسه مستحيل" (ص ١١٠). وإذا اعتبرنا "العالم" فى هذه الفقرة "نسخة للعالم"، لا يمكن أن تكون هنا استحالة مهما تكن- يوجد تنافر فقط.

يشرح جودمان الحقيقة والصواب فيما يتعلق بمواءمة العالم ويصرح قائلا: "يكون التصريح حقيقيا، والوصف أو التمثيل صحيحا، بالنسبة لعالم يوائمه" (ص ١٣٢). يبدو أن مفهوم "المواءمة" أيضا مثل مفهوم "الاستجابة لـ"، فكرة سيمنطيقية، والاستخدام المرتبط به للـ"عالم" شيئيا بوضوح وليس نسخيا.

إن التفسير الشيئى مطلوب بالضرورة، فى النهاية، بتلك الفقرات التى يعالج فيها جودمان صراحةً العوالم بوصفها تشمل مجالا من استخدام التنبؤ، أو تتكون من مجالات النسخ المختلفة. يكتب فى هذا السياق:

التصريحان بأن [معبد] بارتينون[9] سليم وأنه مهدم حقيقيان- بالنسبة لأجزاء زمنية مختلفة من البناية؛ والتصريح بأن التفاحة بيضاء وبأنها حمراء حقيقيان- بالنسبة

---

(٩) بارتينون *Parthenon*: معبد الربة أثينا، شيد على جبل الأكروبولس، أثينا ٤٤٧-٤٣٢ ق.م. (المترجم).

لأجزاء مكانية من التفاحة... فى كل حالة من هاتين الحالتين، يتحد مجالا الاستخدام بسهولة فى نوع أو شىء معروف؛ والتصريحان حقيقيان فى أجزاء أو فئات فرعية مختلفة من العالم نفسه (ص ١١١، التأكيد لى).

ومن الواضح أن الإشارة هنا ليست لأجزاء أو فئات فرعية مختلفة من النسخة نفسها.

يتناول هذا المثال مجالات الاستخدام؛ نتأمل الآن الإشارة إلى العوالم باعتبارها مجالات. يؤكد جودمان، مناقشا نظامين هندسيين مع أوصاف متنافسة للنقط، على أنهما إذا كانا حقيقيين، يكونان كذلك فى مجالات مختلفة- الأول "فى عينتنا فضاء يعتبر مكونا من خطوط فقط" والثانى "فى ذلك الفضاء يعتبر مكونا من نقط فقط." بالنسبة لنسخ أشمل تتضارب بشكل مماثل، يقول إن "مجالاتها تعتبر بالتالى فى عالم أقل ملاءمة مما فى عالمين مختلفين" (ص ١١٦، التأكيد لى). الإشارة إلى "العوالم" فى هذه الفقرة ليست إشارة إلى نسخ بل إلى أشياء تستخدمها النسخ؛ التفسير هنا، باختصار، شيئى.

٤.هل العوالم مصنوعة؟

لا يختلط التفسيران النسخى والشيئى للعوالم؛ إنهما متضاربان. وكما رأينا، إن فكرة العوالم المختلفة لعصر النهضة الناشئة عن التواريخ المختلفة لا يمكن أن تكون شيئية، حيث يفترض أن مجالات استخدامها متماثلة. وبالعكس، يعاق التفسير النسخى بمفهوم العوالم الفعلية التى تشير إليها النسخ الحقيقية، حيث إن هذه النسخ تشير إلى أشياء من كل نوع، إلى ما ليس نُسَخًا كما تشير إلى النسخ.

يبدو، فى الحقيقة، أن جودمان يؤيد أن هذه التفسيرات المتضاربة للـ"عوالم" تعكس تذبذبات الممارسة النظرية السابقة. إنه يؤمن بأن الخط الذى ترسمه هذه الممارسة بين "النَّسْخ" و"التشيؤ" ليس خطًّا صلبا بل خطا متغيرا، يحفزه العرف

والملاءمة. يكتب جودمان: "إننا، عمليا، نرسم الخط أينما نحب، ونغيره بقدر ما يوائم أغراضنا. على مستوى النظرية، نتحرك ذهابا وإيابا بين الأطراف فى مرح كما يتحرك فيزيائى بين نظريات الجسيمات والمجال. حين يهدد منظور الحشو بإذابة كل شىء وتحويله إلى عدم، نصر على أن كل النسخ الحقيقية تصف عوالم. وحين تهدد المشاعر المناصرة للحياة ازدحام العوالم، نصف الأمر بأنه مجرد كلام" (ص ١١٩). ويبقى أن توافر هذين التفسيرين- بصرف النظر عن طريقة رسم الخط- يجعل من المهم فحص أطروحة جودمان بدقة، أطروحة أن العوالم مصنوعة. يمكن أن أقبل هذه الأطروحة باعتبار "العوالم" نسخية، وأرى أن من المستحيل قبولها بشكل آخر.

٥ـ صناعة العالم: نسخية نعم، شيئية لا

إن سعى جودمان نفسه إلى النظر لصناعة العالم بالطريقتين واضح فى مجموعة من الفقرات. يقول فى تصريح ملخص قرب نهاية الكتاب:

> بإيجاز، إن حقيقة التصريحات وصحة الأوصاف، والتمثيل وضرب الأمثلة... مسألة مواءمة بالأساس: مواءمة لما يشار إليه بطريقة أو أخرى، أو لطرق الأداء الأخرى، أو لصيغ التنظيم وأساليبه. تشحب الاختلافات بين مواءمة نسخة لعالم، وعالم لنسخة، ونسخة لنفسها أو لنسخ أخرى حين يُنظِّم دور النسخ فى صناعة العالم الذى توائمه. (ص ١٣٨، التأكيد لى)

بالإضافة إلى ذلك، يتحدث جودمان بشكل خاص عن العوالم، من منظور شيئى، بوصفها مصنوعة. فى فقرة حاسمة يكتب: "نصنع العوالم بصناعة نسخ... العوالم المتعددة التى أتحدث عنها مجرد عوالم فعلية مصنوعة من نسخ حقيقية أو صحيحة وتأتى استجابة لها" (ص ٩٤). تظهر مطالبة هذه الفقرة بالتفسير الشيئى بذكر العوالم باعتبارها استجابة لنسخ حقيقية. وهكذا لا يعنى جودمان بتفاهة، بقوله

إننا نصنع العوالم بصناعة النسخ، أننا نصنع النسخ بصناعتها. هل يمكن إذًا أن يؤكد على أننا بصناعة نسخ صحيحة نصنع ما تشير إليه- أي إننا بصناعة أوصاف حقيقية نصنع ما تصفه، وبصناعة عوالم قابلة للتطبيق نصنع ما تدل عليه؟

الإجابة بنعم على ما يبدو. يكتب:

نريد، بالطبع، أن نميز بين النسخ التى تشير وتلك التى لا تشير، ونتحدث عن الأشياء والعوالم التى يشار إليها، إن وجدت: لكن تلك الأشياء والعوالم وحتى المواد التى صنعت منها- المادة، أو المادة المضادة[10]، أو العقل، أو الطاقة، أو ما ليس كذلك- مصممة مع النسخ نفسها. (ص ٩٦)

يقول هنا بوضوح إننا لا نصنع نسخا فقط لكننا نصنع أيضا الأشياء التى تشير إليها وحتى المادة التى تُصنَع منها هذه الأشياء.

أرى الآن أن الادعاء بأننا صنعنا النجوم بصناعة كلمة "نجم" غير معقول، إذا أخذنا هذا الادعاء بمعناه الحرفى المباشر. إنه يخلط بين سمة الخطاب وسمة موضوع الخطاب- وهو خطأ حذر جودمان نفسُه منه فى بحث سابق[11]، ويبدو أنه يتناقض مع إصراره على الاختلاف بين النسخة وما تشير إليه. ويؤكد جودمان نفسُه (ص ٩٤) على أن "رغبته فى قبول نسخ العالم، النسخ البديلة الحقيقية أو الصحيحة التى لا تحصى، لا تعنى أن كل شيء جائز... وأن الحقائق لم تعد تتميز عن الأكاذيب." وحيث إن الادعاء، كما أؤمن، بأننا صنعنا النجوم زائف تماما، فإن نسخته عن النسخ هى ذاتها

---

(١٠) المادة المضادة *anti-matter*: امتداد لمفهوم الجسيم المضاد للمادة، حيث تتكون المادة المضادة من جسيمات مضادة بالطريقة نفسها التى تتكون بها المادة من جسيمات (المترجم).

(١١) "يخلط الفلاسفة أحيانا بين سمات الخطاب وسمات موضوع الخطاب. ونادرا ما نستنتج أن العالم يتكون من كلمات لمجرد أن يكون وصف حقيقى له من كلمات، لكننا نفترض أحيانا أن بنية العالم هى نفسها بينة الوصف." المصدر السابق، ص ٢٤.

زائفة إذا تضمنت هذا الادعاء. والقول بأننا صنعنا النجوم بوصفها نجوما، لا يفيد- قبل وجود كلمة "نجم"، لم توجد النجوم بوصفها نجوما. لأن عدم وجود النجوم، أولا، بوصفها نجوما لا يتضمن أنها لم توجد، أو أننا صنعناها. وثانيا، إن وجود النجوم بوصفها نجوما يعنى وجودها زائد أنها تسمى "نجوما." لا أحد يشكك فى أننا قبل أن تكون لدينا كلمة "نجوم"، لم تكن النجوم تسمى "نجوما"، لكن ذلك لا يعنى أنها لم تكن موجودة. قد يكون من المضلل تماما على هذا الأساس وحده أن نقول إننا صنعناها[12].

لكن حافزا فلسفيا أعمق يؤسس مفهوم جودمان لصناعة العالم. ثمة تيمة واسعة الانتشار فى عمله تتمثل فى رفض المعطيات ومفهوم "عالم جاهز فى انتظار الوصف" (ص ١٣٢). إنه يلح باستمرار على أن تنظيم تصوراتنا ومقولاتنا ليس فريدا، وأن "صيغ التنظيم... لا 'توجد فى العالم' لكنها تُدمَج فى عالَم" (ص ١٢-١٤، خاصة ١٤). الفرضية أننا إذا لم نأخذ نسخ نجومنا لنصنع النجوم، ربما نُدفَع إلى قبول فرضية محايدة معطاة دون أى مفاهيم أو الوجود السابق لمخططنا التصورى لاستبعاد المخططات الأخرى كلها. أتفق مع الحافز الفلسفى الأساسى، لكن لا يمكن أن أرى أن الفرضية الأخيرة صحيحة. إن النجوم موجودة قبل أن يعرف الناس شيئا عن التصورات أو تفردها أو وجودها السابق. لم تسبق مفاهيم النجوم ظهور الكائنات الحية، لكن النجوم سبقتها. ومن المؤكد أن مفاهيم النجوم لم تكن جاهزة، فى انتظار

---

(١٢) يدافع جودمان فى "لغات الفن" ص ٨٨، عن نفسه ضد تهمة أنه يجعل ما تعبر عنه الصورة يعتمد على ما يقال عنها، وهكذا يكتب: "اعتياد التعبير لا يتحقق للفنان بل للمعلق. يمكن استخدام 'حزينة' لصورة رغم أنه لم يحدث أن استخدم أحد المصطلح لوصف الصورة؛ ووصف الصورة بأنها حزينة لا يجعلها كذلك بحال من الأحوال" (التأكيد لى). بالضبط، "يمكن استخدام "نجم" لشيء ما حتى لو لم يستخدم أحد المصطلح لوصفه، ووصف شيء بأنه نجم لا يجعله كذلك بحال من الأحوال.

الاستخدام؛ إنها من صنعنا. ولا يستتبع ذلك أن النجوم بالتالى من صنعنا، إنها (لكن بمعنى استعارى) كانت فى انتظار الوصف. إن رفض المعطيات والسماح بتعدد مخططات المفاهيم لا يتطلب صناعة عالم شيئى.

ومع ذلك ربما يكون للنسخة الشيئية من صناعة العالم مصدر فلسفى آخر فى رأى جودمان عن الوقائع- وبشكل أكثر تحديدا اعترافه بأن المعجم يقيد ويشكل أوصافنا الحقيقية. ويظهر الموضوع فى مناقشته لظاهرة الحركة الظاهرية، أى رؤية ضوء يتحرك حين توجد، فيزيائيا، ومضتان واضحتان، تتبع إحداهما الأخرى بمسافة قصيرة. يتساءل جودمان، مناقشا حالة بعض الأشخاص الذين يذكرون أنهم لا يرون حركة ظاهرة، يتساءل إن كانوا لا يدركونها حقا، أو يعتبرونها علامة على التتابع الفيزيائى لومضات الضوء- أى النظر خلال الظاهر إلى الحالة الفيزيائية، "كما نعتبر المظهر البيضاوى لقمة الطاولة علامة على أنها مدورة" (ص ٩٢). هل يمكن اختبار هذه الاحتمالية؟ هل يمكن جلب هؤلاء الأشخاص لنقدم تفسيرا مباشرا لخبرة إدراكها الفعلى؟ إن مطالبتهم بـ"تجنب كل ما له علاقة بالتصور" قد يكون عديم الفائدة، حيث أنه قد يتركهم "عاجزين عن الكلام". إن "أفضل ما يمكننا القيام به"، كما يقترح جودمان، "تحديد نوع المصطلحات، المعجم" المستخدم، موجها الأشخاص لوصف ما يرون "بمصطلحات المُدرَك أو الظاهر وليس بمصطلحات فيزيائية". ويقول جودمان وهذا "يلقى ضوءا مختلفا تماما على ما يحدث. إن مسألة ضرورة تحديد الأدوات التى تستخدم فى تشكيل الوقائع تجعل أى تماثل للفيزيائى مع الواقعى أو المُدرَك مع الظاهر فقط تماثلا تافها" (ص ٩٢). ويستنتج، بالإضافة إلى ذلك، أننا ينبغى ألا نقول "إنهما كليهما نسختان للوقائع نفسها" بأى معنى يتضمن أن "هناك حقائق مستقلة وأنهما نسختان لها" (ص ٩٣).

لا توجد إذًا، عند جودمان، وقائع مستقلة، مشيدة بوصفها كيانات متميزة عن النسخ ومواضيعها. لمَ يوصل إذًا حديثه عن "تشكيل الوقائع"؟ (ص ٩٢). لنفترض أن تقارير الملاحظات الصحيحة التى تقدم أوصافا لمثل هذه المواضيع مقيدة بالمعاجم المستخدمة، تكون هذه المعاجم أدوات لابتكار أوصاف حقيقية. وحيث إن كل معرفتنا بالمواضيع، إضافة إلى ذلك، مجسدة فى هذه الأوصاف، فإن معرفتنا ذاتها، بالطريقة نفسها، تتشكل بمعجمنا. لكن ما المواضيع نفسها؟ ليس لنا مدخل إلى المواضيع باستثناء معرفتنا بها؛ إنها ذاتها تتشكل بمعجمنا. ولهذا يمكن القول بأننا، ونحن نصنع نسخنا، نصنع مواضيعها. من المحتمل أن خطا تفسيريا من هذا القبيل يحفز صناعة العالم الشيئى عند جودمان.

يحفز أو لا يحفز، لا أجده مقنعا. حتى لو صح أنه ليس هناك مدخل إلى المواضيع إلا معرفتنا بها، لا يمكن أن يستتبع ذلك أن المواضيع تصنعها معرفتنا. بالإضافة إلى ذلك، إن القول بأننا ليس لنا مدخل إلى المواضيع، أو تماس معها، إلا معرفتنا بها لا يصح إلا إذا كنا نقصد بـ"مدخل" أشياء من قبيل الفهم والوعى، أى "مدخل معرفى". وهكذا يكون التصريح تافها؛ إنه يؤكد لنا أنه يمكن فقط أن يكون لدينا معرفة بالمواضيع بمعرفتنا بها. والقول بأن معرفتنا بالمواضيع تتشكل بمعجمنا يختصر إلى القول بأن الأوصاف التى نؤلفها تتكون من الكلمات التى بحوزتنا. ومن هذه التفاهة من الواضح أنه لا يستتبع ذلك أننا نبتكر أو نشكل الأشياء التى تشير إليها كلماتنا، أو نحدد أن أوصافنا ستكون حقيقية. فى صياغة تصريح حقيقى عن وجود نجوم قبل البشر، لا نصنع أيضا النجوم التى كانت هناك حينذاك.

يصر جودمان نفسه على فصل الحقيقة عن الزيف؛ وكما رأينا، ينكر "أن كل شىء يمضى" (ص ٩٤). ويؤكد أن هناك نسخا زائفة كما أن هناك نسخا حقيقية؛ ويستبعد فكرة أن أية نسخة يمكن تأتى صحيحة بالإرادة. وتقدم مناقشته للقصص

أمثلة ملموسة لهذه القيود. يكتب: "بعض الصور والأوصاف، لا تدل على أى شيء حرفيا. الصور المرسومة أو المكتوبة لدون كيخوته، على سبيل المثال، لا تدل على دون كيخوته- الذى لا يوجد ببساطة ليدل عليه" (ص ١٠٣، التأكيد لى). من الواضح أن إبداع نسخة دون كيخوته لا يبدع تلقائيا موضوعا لها. مجرد صناعة الكلمة لا يضمن ألا تكون غير منعدمة الدلالة. وهكذا سواء كان هناك موضوع يفى بشروط نسخة من صنعنا أو لم يكن، فهو ليس، عموما، طوع أمرنا. إن استجابةَ عالَم لنسخةٍ مستقلةٌ، عموما، عما نتمناه أو نرغب فيه. كيف إذًا يصف جودمان "عالمه الفعلى" باعتباره "مصنوعا بنسخ حقيقية أو صحيحة" و"استجابة لها"؟ كيف يمكن أن يقول "إننا نصنع عوالم بصناعة نسخ" (ص ٩٤)؟ أستنتجُ أنه لا يستطيع ذلك، وأن الحديث الشيئى عن صناعة العلم، رغم إنكاره (ص ١١٠) من الأفضل أن يعتبر " بلاغيا صرفًا".

الفصل الرابع عشر

سمات العالم واعتماد الخطاب[1]

أقدم الآن بعض التعليقات الإضافية على خلافى مع نيلسون جودمان فيما يتعلق بصناعة العالم[2]. وأبدأ أولا بملاحظة تمهيدية: لا أحب كثيرا المصطلح المائع "العالم *world*" ولا أريد أن أبدو وكأننى أدافع عن مبدأ ما عن العالم- أجادل بأن هناك حقا عالمًا واحدًا، أو بأن العالم محك الحقيقة، أو أنه مستقل عن العقل، إلخ. لا ينبغى أن أعبِّر عن قناعاتى الفلسفية باستخدام هذا المصطلح بطريقة بدائية وحرْفية وجوهرية. إشاراتى التى تستخدم المصطلح موجهة تماما، فى مسار نقدى، إلى استخدامات جودمان، أو بشكل آخر تستثمرها مصطلحات تدل على كيانات أكثر محدودية ومفهومة أكثر. لهذا قدمت الإشارة إلى النجوم، التى يمكن أن تقال بشأنها أشياء صحيحة علميا- مثلا، لم تكن النجوم على أية حال من صنع الإنسان.

ثمة نقطة تمهيدية أخرى: لا أفند النسبية أو التعددية، المقدمين فى كتاب جودمان "بنية المظهر"[3]، بالنسبة له، بافتراض أية مادة قبل فلسفية، من المرجح أن

---

(1) *"World-Features and Discourse-Dependence" is drawn from my Inquiries (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1986), p. 82-5.*

(٢) انظر الفصل ١٣ من هذا الكتاب، ورد جودمان على البحث الأصلى فى *Synthese, 45 (1980), 211-15*، ومرة ثانية فى كتابه *Of mind and Other Matters (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), pp. 40-2.*

(3) *Nelson Goodman, The Structure of Appearance, 3rd ed. (Dordrecht: Reidel, 1977.*

تتضارب خلال تنظيم كافٍ، وتقع نقاط التضارب فى منطقة "عدم الاهتمام." إن وجود مثل هذا التنظيم يشكل أساس اعتناق جودمان للتماثل الامتدادى بدلا من الهوية معيارا لكفاءة ما يسميه "نظم إنشائية". ومن ثم لا يقر تعريفٌ منهجى للنقط بوصفها فئات معينة من الخطوط أن النقط متماثلة مع هذه الفئات، لكنه يقر فقط أنها، فيما يتعلق بهدفنا فى الحفاظ على بعض "الاهتمامات" قبل الفلسفية، لا تحتاج إلى البناء بوصفها لا تتماثل معها. ويمكننا أن نقول، بشكل متناغم، شيئا مماثلا عن تعريف منهجى متناقض للنقط بوصفها فئات معينة من الأحجام. لا يوجد، فى هذا النوع من التعليق فى "بنية المظهر"، أى حديث عن العوالم وبالتأكيد لا يوجد حديث عن صناعة العالم، رغم تألق الشكل ذاته من النسبية.

ما أنتقده فى بحثى ليس تلك النسبية، لكن الحديث التالى المتراكم عن العوالم وصناعتها، مشيَّدًا "شيئيًا" وليس "نسخيًّا" ببساطة. لا أجد صعوبة فى اعتبار العوالم مصنوعة، إذا كنا نعنى بـ"العوالم" نسخًا. لكن لا يمكن فهم كيف يمكن أن نفترض أن العوالم مصنوعة، إذا كنا نعنى بـ"العوالم" أشياء "استجابة لنسخ حقيقية"- تشمل، كما يقول جودمان، " المادة، أو المادة المضادة، أو العقل، أو الطاقة، أو ما ليس كذلك- مصممة مع النسخ نفسها[4]." لا يعرِّف جودمان "العالم" فى كتابه، ويستخدم المصطلح بشكل ملتبس، راسما ما يمكن فقط أن أعتبره قدرا غير مريح من الحقيقة المزعومة بأن حديث الفيزيائيين ملتبس أيضا. لكن حين يصر على أن العوالم مصنوعة حرفيا فى كلٍّ من التفسيرين اللذين يقدمهما لادعائه، أستنتجُ أنه لا يمكن أن يتجنب الزيف الصريح إلا بهذا التفسير غير الطبيعى لـ"مصنوع" يحدث ضررا فلسفيا شديدا. يقدم بحثى مجموعة متنوعة من الاعتبارات دعمًا لرأيى، ويرد جودمان بخمسة ردود رئيسية[٥].

---

(4) Nelson Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1978).

(٥) ردود جودمان من كتابه "ن العقل ومسائل أخرى"، الذى تشير إليه أرقام الصفحات فى النص.

أولا: يعترف بالالتباس فى استخدامه لمصطلح "العالم"، مجادلا بأن التفسيرين الشيئى والنسخى، من خلال التضارب، صحيحان بالقدر نفسه وبشكل قابل للتبادل غالبا. لكننى لا أعترض على مجرد الالتباس، الذى يمكن كقاعدة أن ينجلى باهتمام كاف وتحسين للمصطلحات.

ثانيا، يقول:

لا يمكن أن نجد سمة للعالم مستقلة عن كل النسخ. مهما يكن ما يقال بشكل صحيح عن اعتماد العالم على القول- ليس مهما يكن ما نقوله صحيحا ولكن مهما يكن ما نقوله بشكل صحيح... يتشكل رغم ذلك باللغة، أو أى نظام رمزى أخرى نستخدمه، ويرتبطا بها. لا يمكن رسم خط قاطع بين سمات العالم التى تعتمد على الخطاب وتلك التى لا تعتمد عليه. (ص ٤١)

المشكلة فى هذا الرد أنه يلجأ إلى مفهوم السمة. لكن ما السمة؟ أفترضُ أنه بالنسبة لاسْمِى مثل جودمان، لن تكون السمات خصائص أو فئات بل مصطلحات أو مسندات، تشيد بوصفها رموزا من نوع ما أو تتكون منها. ومن ثم، بالطبع، يكون من الواضح أن السمات تعتمد على القول- أى تجلب بعملية إنتاج الرموز. ومهما يكن ما نقول، سواء كان حقيقيا أو زائفا، فسوف يعتمد بهذا المعنى على القول، ويتشكل بلغتنا أو رمزيتنا ويتعلق بهما. لكن سواء كانت سمة، أو مسند، من صنعنا منعدمة أو غير منعدمة، لا يعتمد بالطريقة نفسها على القول. ويوافق جودمان على استقلال صحة التصريح أو عدم صحته عن القول. وهكذا إذا كان جودمان يعنى بسمة للعالم سمة غير منعدمة، من ثم تستقل عن نسختنا أية سمة تمثل سمة للعالم. لا تعتمد حالتها بوصفها سمة للعالم على الخطاب.

ثالثا: يقترح جودمان أن من التضليل افتراض "أنه مهما يكن ما نـصنعه يمكـن أن نصنعه كما نحب" (ص ٤١). وأتفق على رفض هذه الفرضية. ومن المؤكد أنني لا أنكر صعوبة صناعة نسخة حقيقية أو صحيحة. ما أنكره أننا بـصناعة نـسخة حقيقيـة نصنع ما تشير إليه.

فى "صناعة العالم" يتحدث جودمان عن "العوالم الفعلية التى تـصنع بالنسخ الحقيقية أو الصحيحة وتأتى استجابة لها.[6]" لا تأتى استجابة العالم لنسخة من صنعنا، عموما، كما نشاء. إذا كان "العالم الفعلى" استجابة لنسخة من صنعنا، من الـصعب أن نفترض أننا صنعناها. بالإضافة إلى ذلك، إذا تبين أن نسخة من صـنعنا حقيقيـة، مـن الصعب استنتاج أننا صنعنا موضوعها. لم يصنع باستير أو نسخته من نظرية الجـراثيم البكتريا التى افترضها، ولم يخلق آدمز وليفيريه[7] أو حساباتهما الدقيقة نيبتون.

رابعـا، يـسألنى جودمـان "عـن سـمات النجـوم التـى لم نـصنعها" (ص ٤٢) ويتحدانى "أن أعلن كيف تختلف هذه السمات عن تلـك التـى تعتمـد بوضـوح عـلى الخطاب" (ص ٤٢). من المؤكد أننا صنعنا الكلـمات التـى نـصف بهـا النجـوم؛ وأن اعتماد هذه الكلمات على الخطاب حقيقى بشكل تافه. لكـن حقيقـة أن كلمـة "نجـم" ليست منعدمة المدلول ليست بالتالى من صنعنا؛ لا يتضمن اعتمادها عـلى الخطـاب أن صناعتنا لها سبب وجـود النجـوم، أو، باختـصار، صـناعتنا للنجـوم: لا يتـضمن أن النجوم نفسها تعتمد عـلى الخطـاب. يكتـب جودمـان، فى "لغـات الفـن"، "يمكـن استخدام 'حزينة' لصورة رغم عدم استخدام أحد لهذا المصطلح لوصـف الـصورة؛

---

(6) ***Goodman, Ways of Worldmaking, p. 94.***

(٧) آدمز ***Adams*** (١٨١٩-١٨٩٢): عـالم بريطـانى، ليفيريـه ***Leverrier*** (١٨١١-١٨٧٧): عـالم فرنسى. وقد توصل العالمان بالحساب إلى وجود كوكب نيبتون ***Neptune*** ومكانه (المترجم)

ووصف الصورة بالحزن لا يجعلها حزينة بحال من الأحوال.(٨)" وبشكل مماثل، يمكن استخدام "نجم" لشيء ما رغم عدم استخدام أحد لهذا المصطلح لوصفه؛ وتسمية شيء نجما لا يجعله نجما بحال من الأحوال.

أخيرا، يحاول جودمان تبديد عبثية افتراض أننا صنعنا النجوم بحجة أننا صنعنا "فضاء وزمنا يحتويان تلك النجوم... إننا نصنع نجوما كما نصنع مجموعة من النجوم، بوضع أجزائها معا وتحديد حدودها" (ص ٤٢). أرى هذا غير مقنع بشكل غريب. من المؤكد أننا صنعنا المخططات العلمية التي نصوغ بها الأوصاف الزمنية والمكانية، لكن القول بأننا بالتالي صنعنا الفضاء والزمن ليس أقل لا معقولية من القول بأننا صنعنا النجوم. لم نصنع الدب الأكبر أو الجوزاء بمجرد تعريف حدودهما الخاصة.

يخلص جودمان إلى القول:

الصناعة هنا ليست باليد بل بالعقل، أو باللغات أو النظم الرمزية الأخرى. لكنني حين أقول إن العوالم مصنوعة، أعني ذلك حرفيا... من المؤكد أننا نصنع نسخا، والنسخ الصحيحة تصنع عوالم. (ص ٤٢)

يوحي هنا أن نقدي لصناعة العالم يراها عملية فيزيائية لا عملية رمزية.

لكن حجتي مستقلة تماما عن هذا التناقض. دعواي أننا بأي فهم عادي للكلمات لم نصنع النجوم، سواء باليد أو العقل أو الرمز. من المؤكد أننا نصنع أشياء بالعقول؛ وهكذا نصنع كلمات ورموزا ونسخا. وتتمثل القضية فيما إن كنا بصناعة أوصاف النجوم نصنع نجوما أيضا. أن أقترح، كما يفعل جودمان، أننا قد يقال إننا نصنع شيئا ما حينما نبتكر وصفا حقيقيا له محتمل بالتأكيد، حتى لو كان غير طبيعي على نطاق واسع؛ من المؤكد أننا يمكن أن نصنع لغة ونعني أي شيء نريد منها أن

(8) *Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1976), p. 88.*

تعنيه. لكن مثل هذه الفرضية تبدو لى مؤذية بشكل غير عادى باستدعاء الارتباك والمفارقات وسوء الفهم– وتشجع على التطوعية[٩] المفرطة. وتطمس التمييز العادى بين صناعة طبق أومليت وكتابة وصفة لها. بدلا من قول جودمان "إننا نصنع نسخا، والنسخ الصحيحة تصنع عوالم"، يمكن أن أتبنى الشعار "إننا نصنع نسخا، والأشياء (التى يصنعها الآخرون أو نصنعها أو لا يصنعها أحد) تجعلها صحيحة.

---

(٩) التطوعية ***voluntarism***: نظرية ترى أن الإرادة، لا العقل، هى المبدأ النهائى للواقع (المترجم).

الفصل الخامس عشر

مخاوف بشأن صناعة العالم[1]

تعلمت الكثير جدا من جودمان عبر السنوات، وأقدر أعماله كثيرا، ويعتبر اختلافنا بشأن صناعة العالم أمرًا مدهشا لكلينا. ويبقى أن هذا الاختلاف أبقى على التبادل المتنوع بيننا على مدار السنوات الأربع عشرة الأخيرة ومن ثم أظن أنه يشير بالضرورة إلى سوء فهم أو خلاف عميق فى الرؤى. أرد هنا على أحدث مقالاته فى الموضوع "عن بعض المخاوف العالمية"، وأقول لماذا تزعجنى صناعة العالم حقا[2].

١ـ أسف تمهيدى

يبدأ جودمان بالقول بأنه سيتأمل الحجج المثارة فى كتابى "تحقيقات"[3]، التى لم أثرها فى بحثى السابق، "العوالم العجيبة عند جودمان[4]". "إن هذه الحجج الإضافية فى

---

(1) *"Worries about Worldmaking", appears in Peter McCormick, ed., Starmaking (Boston: M.I.T. Press, 1996).*

(2) *Nelson Goodman, "On Some Worldly Worries", published by the author at Emerson Hall, Harvard University, Cambridge, Mass. September 1, 1988, pp. 1-5. Also Synthese, 95 (1993), 9-12.*

(3) *Israel Scheffler, Inquiries (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1986).*

انظر الفصل ١٤ من هذا الكتاب.

(4) *Israel Scheffler, "The Wonderful Worlds of Goodman", Synthese, 45 (1980), 201-9.*

انظر الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب.

كتابى[٥]، لكننى آسف للقول إن جودمان لا يطرحها إطلاقا، ولا يهتم إلا بالنقط التى وردت فى بحثى السابق. هل طرح هذه الحجج الجديدة، ووجدها مقنعة؟

٢ـ مسألة الترتيب

فى بحثى، أقدم نظرات إضافية لتوضيح معالجة جودمان للـ"عـوالم" بوصـفها نسخية أحيانـا، وشـيئية أحيانـا. وحيـث إن جودمـان يؤكـد صراحـة هـذه المعالجـة المتغيرة[٦]، فإن تنظيم إيـضاحاتى الإضـافية لا يـرتبط بالنقطـة الرئيـسية، أى المعالجـة المتغيرة، التى ليست فى حالة تنافس. ومع ذلك، لنتأمل الإيضاحين الخاصـين اللـذين قدمتهما، ويرتبطان بتفرد العوالم بالترتيب.

يكتـب جودمـان: "لا تختلـف العـوالم فى الكيانـات... قـد تختلـف فى الترتيب.[٧]"وعلقت على هذا بأن العوالم التى تتميز بترتيبهـا وحـده ينبغـى أن تكـون نسخا إذا كان ينبغى اعتناق مبدأها الاسْمِى ("لا اختلاف دون اخـتلاف الأفـراد"). ويرد بتمييز الكيانات الثابتة عن شرائحها الزمنية، مجادلا:

بافتراض وجود خمس بطاقات مربعة، من المؤكـد أن ترتيبهـا بأشـكال مختلفـة يقدم مجموعات بأشكال مختلفة؛ وإذا كانت البطاقة تحمل بعض الحروف المنقوشة، ربما تحول إعادة الترتيب "حارس" إلى "سارح". لكن ما نتحدث عنه هنا باعتباره اختلافا فى ترتيب البطاقات (الثابتـة) يـساوى اختلافـا فى ترتيـب أجـزاء زمنيـة مختلفـة مـن

---

(٥) فى ص ٨٢-٥. انظر الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب.

(٦) انظـر، عـلى سـبيل المثـال، كتابـه *Of Minds and Other Matters (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), p. 41*: "يمكننـا أن نحوزهـا بـالطريقتين. قـد يكـون القول بأن كل نسخة صحيحة عالم وبأن كل نسخة صحيحة لها عـالم يـستجيب لهـا صـحيحين بالقدر ذاته حتى لو كانا على خلاف معا."

(7) Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1978), p. 12.

البطاقات... يظهر الارتباك من الانتقال المفاجئ فى حديث عادى؛ ما نتحدث عنه باعتباره اختلافا فى ترتيب البطاقات يساوى، بشكل أكثر صراحة، اختلافا فى ترتيب أجزاء زمنية مختلفة من البطاقات"[8].

لكن جودمان نفسه، رغم كل شىء، يتحدث عن عوالم لا تختلف فى الكيانات لكنها تختلف فى الترتيب. هل يمكن له أن يزعم بأنه استغل الارتباك الذى يذكره، باستخدام الكلمة المحايدة "كيانات" للإشارة إلى أفراد ثابتين قد تختلف حصيلة شرائحهم الزمنية (وليس هم أنفسهم) من واحد لآخر؟ يقول جودمان "لا شىء هنا ينتهك المبدأ الاسْمِى"[9]." لم أسع إلى توضيح انتهاك بل إلى أن أبرهن على أن العوالم لو لم تكن تختلف فى الكيانات وكانت تختلف فى الترتيب، ينبغى أن تفسر باعتبارها نسخا. إن النقطة الرئيسية، أى تعامل جودمان أحيانا مع "العوالم" باعتبارها "نسخا للعالم"، ليست محل نقاش هنا.

يمكن أن يقال الشىء نفسه إلى حد كبير عن حجتى بأن جودمان بالسماح لتواريخ مختلفة بتحديد عوالم مختلفة، كان على ما يبدو يفسر العوالم بوصفها نسخية. لم تكن هذه الحجة، كما يصفها جودمان "شكوى"[10]؛ لم يكن المقصود منها، كما يعتقد على ما يبدو، توضيح عدم الاتساق. كانت القضية توضيح استخدامه النسخى للـ"عوالم".

إنه يرد بأنه رغم إن "التواريخ المختلفة لمعركة بول رن ليس دليلا على تعدد الأشياء الموصوفة"، فإن تاريخين لعصر النهضة ربما "يقدمان لنا عالمين مختلفين

---

(8) Goodman, "On Some Worldly Worries", p. 1.

(9) Ibid.

(10) Ibid.

للنهضة." ويقول، هذا لأن مبدأه الفعال ليس "نسخا صحيحة مختلفة، عوالم مختلفة" لكنه "نسخ صحيحة متضاربة، عوالم مختلفة (إن وجدت).(١١)"

هل يتضمن إذًا هذا الردُّ أن تاريخين للنهضة يقدمان عالمين مختلفين يتضاربان فى الأحداث التى يشيران إليها، بحيث تُفهَم "العوالم" فى استخدامه هنا بأنها شيئية؟ يبدو أن هذا يتعارض مع وصفه للفرق بين التاريخين، حيث يصف "اختلافا فى الأسلوب... اختلافا فى القيمة"، حيث تاريخ "يؤكد على الفنون دون استبعاد المعارك"، والآخر "يؤكد على المعارك دون استبعاد الفنون.(١٢)"لا أستنتج من هذه الفقرة أنه يقع فى تناقض، لكننى أستنتج أنه هنا يعالج "العوالم" بإشارة نسخية لا بإشارة شيئية. إننى قانع بترك الكلمة الأخيرة عن هذا المثال والمثال السابق لجودمان. مهما يقرر بشأنهما، لا يبقى هناك تضارب بشأن القضية الرئيسية وهى أنه يتناول "العوالم" أحيانا بوصفها "نسخا للعالم".

٢ـ ما يزعجنى

يقول جودمان إننى "منزعج" من قوله "إن مصطلحا، أو صورة، أو نسخة أخرى، يختلف عادة عما يدل عليه وأيضا إن الحديث عن العوالم يميل إلى قابلية التبادل مع الحديث عن النسخ الصحيحة.(١٣)" لست منزعجا إطلاقًا من هذه التصريحات، صارت نكهتها مألوفة على نطاق واسع من خلال المعيار السيمنطيقى للحقيقة عند تارسكى(١٤). وهكذا يكتب جودمان:

---

(11) Ibid., p. 2.

(12) Goodman, Ways of Worldmaking, pp. 101-2.

(13) Goodman, "On Some Worldly Worries", p. 2.

(١٤) تارسكى *Tarski* (١٩٠١-١٩٨٣): منطقى ورياضى بولندى، كان يعمل فى جامعة وارسو (المترجم)

تقول نسخة إن هناك نجما ليس ساطعا أو بعيدا، والنجم ليس مصنوعا من حروف. وتقول من ناحية أخرى إن هناك نجما وتقول إن التصريح "هناك نجم" صحيح أنه يساوى، بتفاهة، الشيء نفسه إلى حد كبير، حتى لو بدا أننا نتحدث عن نجم ويتحدث الآخر عن تصريح(١٥).

يزعجنى ما انتقده جودمان نفسه، أى "الفلاسفة الذين يخلطون أحيانا بين سمات الخطاب وسمات موضوع الخطاب." وكما يواصل "من النادر استنتاج أن العالم يتكون من كلمات لمجرد أن وصفا صحيحا له يتكون من كلمات.(١٦)"وهنا يمكن إضافة أننا من النادر أن نستنتج أن العالم مصنوع لمجرد أن وصفا صحيحا له مصنوع.

يمكن أن أفهم صناعة الكلمات لكن لا يمكن أن أفهم صناعة العوالم التى تشير إليها. يمكن أن أقبل أن النسخ مصنوعة لكن لا يمكن أن أقبل أن "الأشياء والعوالم وحتى المواد التى صنعت منها- المادة، أو المادة المضادة، أو العقل، أو الطاقة، أو ما ليس كذلك- مصممة مع النسخ نفسها.(١٧)"

٤. التعددية نعم، صناعة العالم لا

يعتقد جودمان أن ما "يزعجنى" هو "الحديث عن عوالم متعددة أو نسخ صحيحة متضاربة أو صناعة العالم.(١٨)" إنه مصيب بشأن البند الثالث لكنه غير مصيب بشأن البندين الأول والثانى. هنا أعتقد أنه يسيء فهمى.

---

(15) Goodman, Of Minds and Other Matters, p. 41.

(16) Goodman, Problems and Projects (Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1972), p. 24.

(17) Goodman, Ways of Worldmaking, p. 96.

(18) Goodman, "On Some Worldly Worries", p. 4.

علقت بشكل إيجابى على "تعدد مخططات المفاهيم" فى بحثي الأصلى[19] وأكدْتُ اتساقه مع رفض صناعة العالم الشيئى. ومن المؤكد أننى لست فى شجار مع النسبية المقترحة فى كتاب جودمان "بنية الظاهر[20]" وأتفق تماما مع تصريحه "إن النسخ الكثيرة المختلفة للعالم مستقلة فى الاهتمام والأهمية، دون أية متطلبات أو اقتراحات بإمكانية التقلص إلى قاعدة واحدة"[21].

أعارض مثله تماما كل هذه المتطلبات أو الاقتراحات؛ حجتى ليست مع مفهومه للتعددية أو النسبية لكن مع مفهومه للتطوعية. وبشكل أكثر خصوصية، أنتقد تأكيده على صناعة العالم، مفسرا شيئيا، سواء كان واحدا أو كثيرا. يقول جودمان: "نصنع نسخا، والنسخ الصحيحة تصنع عوالم. [22]" وأقول: نصنع نسخا لكننا لا نصنعها صحيحة.

٥ـ الزمن

يرد جودمان على السؤال "كيف يمكن لنجم وجد قبل كل النسخ أن تصنعه نسخة" باللجوء إلى نسبية الزمن. يتخيل نسخة بالنسبة لها "لا يوجد النجم وكل شيء آخر إلا بواسطة نسخة.[23]"

إن مجرد احتمال وجود مثل هذه النسخة أضعف بشكل جذرى من ادعاء جودمان لمقولة إن النسخ الصحيحة تصنع عوالم. يفترض الادعاء الأخير بالفعل

---

(١٩) انظر *Scheffler, Inquiries, p. 276*. وانظر أيضا الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب.

(٢٠) انظر *Scheffler, Inquiries, pp. 271 and 83*. وانظر أيضا الفصلين الثالث عشر والرابع عشر من هذا الكتاب.

(21) Goodman, Ways of Worldmaking, p. 4.

(22) Goodman, Of Minds and Other Matters, p. 42.

(23) Goodman, On Some Worldly Worries", pp. 3-4.

نسخة تحل محل النسخ قبل النجوم ولا يؤكد احتمالها فقط. لكن لا يوجد فى أى مكان تفاصيل لهذه النسخة الخيالية، التى قد تتطلب تعديلات جوهرية فى "أية نسخة من نسخنا الموثوق فيها للعالم"، بوضوح. وليست حجة وشيكة لتوضيح أن جهد إنتاج نسخة عملية مع هذه الخطوط يمكن أن يتم. أخيرا، يسأل جودمان إن كانت هذه النسخة الافتراضية أو نسخة من نسخنا المألوفة صحيحة، ويجيب "كلتاهما.[24]"إنه على ما يبدو مستعد للتخلى عن ادعائه السابق تماما.

٦ـ حوار جودمان

يتمنى جودمان حسم الحالة التى يقدمها عن صناعة العالم بتقديم "حوار متناثر." والخلاصة الحاسمة للحوار كما يقول أحد مؤيدى جودمان "لكن هل تتحرك النجوم أم لا، ليس بوصفها نجوما، النجوم ليس بوصفها متحركة وليس بوصفها ثابتة؟ دون نسخة، لا تكون متحركة ولا تكون ثابتة. وأى شيء لا يتحرك ولا يكون ثابتا، لا يمكن وصفه بأنه كذا وكذا وأنه ليس كذا وكذا، لا يصل إلى شيء[25]. "

بالطبع، إنه يكتب حوارا متخيلا يحدد النتيجة. وينبغى على إعادة صياغة الفقرة الختامية على النحو التالى: لكن ألا تزال النجوم تسمى "نجوما"، ألا يزال من الممكن وصف النجوم بأنها متحركة أو ثابتة، تتحرك أو لا تتحرك؟ دون لغة تستطيع وصف شيء بأنه نجم لا يمكن أن نسمى نجما "نجما"؛ ودون لغة تصف شيئا بأنه متحرك أو بأنه ثابت، لا يمكن أن نصف نجما بأنه متحرك أو بأنه ثابت.

بافتراض أن اللغة تفعل ذلك، قد نقرر، بالطبع، وصف نجم بأنه يتحرك، وحتى بأنه تحرك قبل أن نكتسب لغتنا. لكن اكتساب هذه اللغة لا يضمن تلقائيا

---

(24) Ibid., p. 4.

(25) Ibid., pp. 2-3.

إمكانية تطبيقها على أى شاهد محدد. إن اكتساب كلمة "يتحرك" لا يحدد فى ذاتـه أنهـا غير منعدمة المدلول. ومن المؤكد أننا لا ندعى أن النشأة التالية للغتنـا جعلـت الـنجم يتحرك حينذاك. ومع ذلك، يمكن وصفه بأنه تحرك حينذاك.

٧ـ حوار مضاد

بديلا لحوار جودمان، أقدم الحوار المضاد التالى، لأبرز قضيتى الرئيسية:

"الدب الأكبر صنعته النسخة التى نتبناها للعالم."

"أفترض أنك تقصد أن هذه النسخة تحتوى المصطلح القابل للتطبيـق 'الـدب الأكبر'؟"

"نعم."

"وهل محتوى ذلك المصطلح يتضمن أن نسختنا صنعت الدب الأكبر نفسه؟"

"بالضبط. كما قال جودمان 'نصنع العوالم بصناعة النسخ.'(٢٦)"

"هل احتـواء مـصطلح 'دون كيخوتـه' فى نـسخة نتبناهـا يتـضمن بالمثـل أن النسخة صنعت بالفعل دون كيخوته؟"

"بالطبع لا. كما كتب جودمان 'الصور المرسومة أو المكتوبة لدون كيخوتـه... لا تدل على على دون كيخوته- الذى لم يكن موجودا ببساطة للدلالة عليه.'(٢٧)"

"يمكن إذًا أن تحتوى نسخةٌ على مصطلحات منعدمة المدلول، كما تحتـوى عـلى مصطلحات غير منعدمة المدلول، مواضيعها ليست هنا أو هناك؟"

"قلْتُ بالقدر نفسه. لكن نسخة الدب الأكـبر حقيقيـة ونـسخة دون كيخوتـه زائفة."

---

(26) Goodman, Ways of Worldmaking, p. 94.

(27) Ibid., p. 103.

"بهذا تعنى أن مصطلح 'الدب الأكبر' غير منعدم المدلول ومصطلح 'دون كيخوته' منعدم المدلول؟"

"أظن ذلك."

"إذًا خاصية عدم انعدام المدلول 'للدب الأكبر' (أى حقيقة النسخة التى تحتويه) لا تحددها حقيقة أن نسختنا تحتوى المصطلح؛ وأن المصطلح غير منعدم المدلول ولا يعتمد بالتالى على النسخة؟"

"يبدو أن هذا لا يمكن إنكاره."

"إذًا نسختنا رغم كل شيء لم تجعل الدب الأكبر يوجد حقا- إنه هناك للدلالة عليه. وهكذا لم تصنع نسختنا الدب الأكبر."

٨ـ الخلاصة

يختم جودمان بحثه قائلا إن "التفكير ينبغى أن يستقيم حين يستطيع، لكن عليه أحيانا أن يعثر على طريقة فى الأركان. (٢٨)"

وينبغى أن أضيف أنه، وهو يفعل ذلك، يحتاج إلى أن يبقى يقظا للشراك المختبئة حول الثنايا. ألا يمكن أن نتعامل مع الركن بأمان بالموافقة على التعددية وعلى صناعة النسخ، ونتجنب ابتكار العوالم الموازية(٢٩)؟

***Goodman, "On Some Worldly Worries", p. 4.* (28)**

(٢٩) فى عمل ظهر أثناء طباعة هذا الكتاب، رد جودمان على هذا الفصل فى "تعليقات"ـــ"ـه"، الفصل ١٥ من ***Peter McCormick, ed., "Starmaking" (Boston: M.I.T. Press), 1996, pp. 207-13***. وآسف لتسجيل أنه، رغم وجود عدة نقاط جديدة فى رده، يستمر خلافنا. أستمر فى القول بأن نسخة من صناعتنا قد توحى بأنها حقيقية؛ ونجاح ذلك أو عدم نجاحه يتجاوز مجرد الصناعة، التى لا تحدد حقيقتها، إن كانت حقيقية، أو تخلق المواضيع التى تتحدث عنها أو خصائصها المزعومة.

المؤلف فى سطور:

إسرائيل شيفلر (١٩٢٣)

فيلسوف أمريكى، بدأ العمل فى جامعة هارفارد سنة ١٩٥٢ بعد حصوله على الدكتوراه، حيث قضى حياته العملية حتى تقاعد فى ١٩٩٢. يتمثل اهتمامه الرئيسى فى التفسير الفلسفى للغة، والرمزية، والعلوم والتعليم. وهو زميل الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، وعضو مؤسس للأكاديمية الأمريكية للتعليم، ورئيس سابق لكل من رابطة فلسفة العلوم وجمعية تشارلز بيرس.

أهم أعماله (وقد ترجم معظمها إلى عدة لغات):

١ - "تشريح البحث: دراسات فلسفية فى نظرية العلم" (١٩٦٣)

٢ - "فلسفة التعليم: قراءات حديثة" (١٩٦٦)

٣ - "العلم والذاتية" (١٩٦٧)

٤ - "أحوال المعرفة: مدخل إلى الإبستمولوجيا والتعليم" (١٩٧٨)

٥ - "لغة التعليم" (١٩٨٣)

٦ - "أربعة براجماتيين: مقدمة نقدية لبيرس وجيمس وميد وديوى (١٩٧١)

٧ - "المنطق والفن"، بالاشتراك مع نيلسون جودمان وريتشارد رندر (١٩٧٢)

٨- "ما وراء الحرف: بحث فلسفى فى الالتباس والإبهام والاستعارة فى اللغة" (١٩٧٩)

٩- "عن القدرة الكامنة للإنسان: بحث فى فلسفة التعليم" (١٩٨٥)

١٠- "فى مديح الانفعالات المعرفية ومقالات أخرى فى فلسفة التعليم" (١٩٩١)

١١ - "عوالم الحقيقة: فلسفة المعرفة" (٢٠٠٩)

المترجم فى سطور:

عبد المقصود عبد الكريم

شاعر من مواليد قرية "طنامل" بمحافظة الدقهلية، أول يونيو ١٩٥٦.

استشارى الطب النفسى والأعصاب.

من أهم أعماله الشعرية:

- أزدحم بالممالك (١٩٨٨): الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- يهبط الحلم بصاحبه: هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٣، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٧.
- للعبد ديار وراحلة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠١.
- يوميات العبد على حافة بئر الأميرة: ٢٠١٢، هيئة الكتاب.

من أهم الترجمات الصادرة له:

- فنتازيا الغريزة، د. هـ. لورانس، دار الهلال، ١٩٩٣.
- الحكمة والجنون والحماقة، ديفيد روبرت لانج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، بشبندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦. طبعة ثانية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥.
- قصر الضحك، زبجنيف، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٧.
- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، مجموعة من المؤلفين، إعداد وترجمة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

- الرجل البطىء، كوتسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز، ٢٠٠٧.

- أسطنبول: المدينة والذكريات، أورهان باموق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز، ٢٠٠٨.

- القصر الزجاجى، أميتاف جوش، المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩.

- فرويد وبروست ولاكان، مالكولم بوى، المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩.

- أفكار شكسبير، أشياء أخرى فى السماء والأرض، ديفيد بِفينجتون، دار آفاق بالتعاون مع المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.

- الجاذبية المميتة، سوزان ليونارد، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.

- الإعداد والانتحال، جولى ساندرز، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.

- فضائح الترجمة، لورانس فينتى، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.

- الشخصية واضطرابات الشخصية والعنف، تحرير: مارى ماكموران وريتشارد هوارد، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٢.

- القصص الفائزة بجائزة أوه هنرى عام ٢٠٠٧، سلسلة الجوائز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.

- البحث عن الوعى، كريستوف كوتش، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٣.

- قصر القمر، بول أوستر، المركز القومى للترجمة.

- مستر فيرتيجو، بول أوستر، المركز القومى للترجمة.

- تغير المناخ العالمى، المركز القومى للترجمة.

التصحيح اللغوى : أحمد بيومى

الإشراف الفنى: حسن كامل